This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

FER

SARE

QUITÈ

10

600045096U

M. adds. 35 d. 52

35 T

SHAKESPEARE

ET

L'ANTIQUITÉ

PAR

PAUL STAPFER

Professeur à la Faculté des lettres de Grenoble

DEUXIÈME PARTIE

SHAKESPEARE ET LES TRAGIQUES GRECS

suivie de

MOLIÈRE — SHAKESPEARE ET LA CRITIQUE ALLEMANDE

PARIS

LIBRAIRIE SANDOZ ET FISCHBACHER

G. FISCHBACHER, SUCCESSEUR

33, RUE DE SEINE, 33

1880

M. Coll. 35 d. 82

Bt. from Dobell

SHAKESPEARE

ET

L'ANTIQUITÉ

DU MÊME AUTEUR

Petite Comédie de la critique littéraire, ou Molière selon trois écoles philosophiques. 1 vol. in-12. Paris, Michel Lévy. Prix. 3 fr. 50 c.

Laurence Sterne. Sa personne et ses ouvrages. Étude précédée d'un fragment inédit de Sterne. Avec portrait. 1 vol. in-8°. Paris, Fischbacher. Prix..... 6 fr. »

Les Artistes juges et parties.

PREMIÈRE SÉRIE. — *Causeries guernesiaises.* 1 vol. in-8°. Paris, Fischbacher. Prix..... 6 fr. 50 c.

DEUXIÈME SÉRIE. — *Causeries parisiennes.* 1 vol. in-12. Paris, Fischbacher. Prix..... 3 fr. 50 c.

PARIS. — IMPRIMERIE ÉMILE MARTINET, RUE MIGNON, 2.

SHAKESPEARE

ET

L'ANTIQUITÉ

PAR

PAUL STAPFER

Professeur à la Faculté des lettres de Grenoble

DEUXIÈME PARTIE

SHAKESPEARE ET LES TRAGIQUES GRECS

suivie de

MOLIÈRE, SHAKESPEARE ET LA CRITIQUE ALLEMANDE

PARIS

LIBRAIRIE SANDOZ ET FISCHBACHER

G. FISCHBACHER, ÉDITEUR

33, RUE DE SEINE, 33

1880

BODLEIAN
25 MAR 1930
LIBRARY

SHAKESPEARE

ET

L'ANTIQUITÉ

DEUXIÈME PARTIE

SHAKESPEARE ET LES TRAGIQUES GRECS

INTRODUCTION

Que la tragédie de Shakespeare est le développement naturel et régulier de la tragédie grecque. — Définition des termes *classique* et *romantique*. — La tragédie *néo-classique*; caractère artificiel du genre, beauté extraordinaire des œuvres.

Dans cette seconde série d'études sur *Shakespeare et l'Antiquité*, qui n'a de commun avec la première que le titre, je me propose de comparer Shakespeare et les tragiques grecs.

Les différences de la tragédie de Shakespeare avec celle des Grecs, quelque profondes qu'elles soient devenues, ne sont nullement des oppositions radicales de nature et d'origine; elles ne sont que le fruit lent et régulier d'un simple développement historique. Le théâtre moderne tout entier, romantique aussi bien que néo-classique, a ses racines dans le théâtre grec[1]. A

1. « Certaines formes déterminées, qui tenaient au culte poétique de Bacchus, ont péri; mais notre tragédie classique, et tout le drame moderne, malgré tant d'innovations et de différences, relèvent de l'ancienne tragédie grecque. » — J. Girard, *le Sentiment religieux en Grèce*.

« Le drame grec posa la première et glorieuse assise de ce qui devait être, quand l'histoire aurait assez marché, le drame romantique. » — Littré, *Littérature et histoire*.

partir du moment où Eschyle détacha du chœur lyrique un second personnage et fonda ainsi la tragédie, celle-ci se développa si rapidement qu'en moins d'un siècle elle avait déjà parcouru les phases principales de son évolution. C'est là un fait extrêmement remarquable, dont la critique n'a peut-être pas senti ou fait ressortir assez l'importance. Si Shakespeare, comparé à Sophocle, semble n'offrir encore avec ce poète qu'un contraste presque absolu sur tous les points, il diffère déjà beaucoup moins d'Euripide, et je ne sais en vérité si, d'Eschyle à Euripide, la distance n'est pas au moins aussi considérable que d'Euripide à Shakespeare. Euripide s'écarte sensiblement du type de la tragédie classique, tel que l'avaient conçu ses deux grands devanciers; il est vraiment, avec les poètes de la comédie nouvelle, le fondateur du drame romantique en pleine Grèce et en pleine antiquité. Avec lui et avec Ménandre, le drame commence à devenir ce qu'il est dans Shakespeare : une image de la vie humaine; non plus une représentation religieuse d'actions héroïques et idéales, mais une peinture de la réalité. Aristophane, conservateur étroit des vieilles traditions, ennemi de toute sorte de nouveauté, combattait la révolution littéraire d'Euripide aussi passionnément que la révolution morale de Socrate, et il faisait un crime au poëte d'introduire sur la scène la vie commune et les habitudes vulgaires. Plus tard Ménandre, héritier direct d'Euripide, admit le pathétique dans ses comédies. Térence et Plaute traduisirent ou imitèrent Ménandre et firent connaître au monde, longtemps avant Shakespeare, des pièces de théâtre où le comique et le tragique étaient mêlés. Ce caractère du drame moderne n'est pas le seul qu'on retrouve dans l'antiquité ; il y en a d'autres et de plus importants, que la suite de ces études mettra en lumière; mais ce qui précède suffit pour montrer entre les anciens tragiques grecs et le grand poète anglais une filiation manifeste. L'avenir était contenu en germe dans le passé, et avant que les cent premières années de l'existence de la tragédie fussent révolues, on entrevoyait déjà tout ce qu'elle deviendrait plus tard.

C'est, si je ne m'abuse, cette évolution historique, et c'est elle seulement, qui autorise et qui justifie une étude comparative comme celle que j'ai dessein de faire. L'ancienne critique, dont

nous ne sommes pas encore assez complètement débarrassés et guéris, a bien fait tout ce qu'il fallait pour discréditer dans l'esprit de tous les hommes de sens ces sortes de parallèles. Elle considérait le théâtre grec en général, et plus particulièrement les tragédies de Sophocle, comme un type absolu, définitif, comme l'étalon normal avec lequel les géomètres littéraires devaient mesurer toutes les œuvres dramatiques pour déterminer leur valeur exacte et le degré précis d'estime qu'elles méritaient. A ce point de vue, le théâtre de Shakespeare, au lieu d'être, comme nous l'estimons, le fruit naturel d'un développement logique et régulier, était un monstre et le produit bizarre de l'imagination dévoyée. On admirait avec stupeur quelques parties de ce génie inculte, comme on admire les sublimes beautés de la nature inconsciente ; on relevait çà et là dans son théâtre quelques situations, quelques pensées qui rappelaient des passages analogues chez les Grecs ; mais on ne faisait ce rapprochemen que pour opposer aux hasards de l'inspiration les combinaisons intelligentes de l'art. Un critique littéraire du premier empire, Geoffroy, condamne la tragédie d'*Hamlet* en ces termes nets et péremptoires : « C'est une composition entièrement barbare, où l'on ne découvre aucune trace des idées et de la manière de Sophocle. » Mme de Staël est plus généreuse : elle accorde à Shakespeare une philosophie morale supérieure à celle des Grecs ; mais elle ne va pas jusqu'à reconnaître qu'il soit aussi bien qu'eux, quoique d'une manière différente, un véritable artiste. Voici comme elle s'exprime dans sa langue, qui n'est pas ici la langue française : « Ces pièces sont supérieures aux tragédies grecques pour la philosophie des passions et la connaissance des hommes ; mais elles sont beaucoup plus *reculées sous le rapport* de la perfection de l'art. » C'est une erreur capitale. L'art de Shakespeare n'est pas en recul, pour user des expressions de Mme de Staël, par rapport à l'art grec. Dire qu'il est en progrès ne serait pas non plus rigoureusement juste, le progrès de l'art n'étant point, comme celui de la science, un accroissement, un perfectionnement constant et régulier ; il faut dire que cet art est en mouvement et qu'il a suivi les phases d'une évolution naturelle et nécessaire. La matière du drame s'étant considérablement élargie par suite de cette philosophie

morale plus étendue et plus profonde, de cette plus grande connaissance des hommes queremarque fort bien Mme de Staël, il était nécessaire que sa forme aussi fût changée. L'abondance nouvelle, inconnue aux anciens, d'idées, de sentiments, de faits, qui devaient entrer dans des compositions telles qu'*Hamlet* ou le *Roi Lear*, a brisé naturellement le moule de la tragédie de Sophocle, et un art différent est né, qu'il ne faut mettre ni au-dessous ni au-dessus de celui des Grecs, mais admirer, comme celui des Grecs, pour les beautés qui lui sont propres et dans les conditions historiques particulières à l'un et à l'autre. Dieu merci, ces principes sont enfin devenus si évidents qu'on a presque honte de les rappeler. Que des critiques, intelligents d'ailleurs en dehors de leur dogmatisme, aient si longtemps prétendu imposer à toutes les créations du génie dramatique une forme immuable et fixée pour l'éternité, c'est là vraiment, quand on y songe, une des chinoiseries les plus étranges que l'histoire des aberrations de l'esprit humain ait à enregistrer.

La comparaison du théâtre de Shakespeare avec celui des Grecs fera quelquefois intervenir dans nos études les principales productions de la tragédie que j'ai nommée *néo-classique*, non par dénigrement, mais par amour de la précision dans les termes. Cette précision de langage est, soit dit en passant, bien difficile à observer quand on parle de la poésie dramatique, de ses divisions, de son histoire, et le manque de termes rigoureusement définis est une cause majeure d'obscurité. Ainsi la langue française n'a pas de mot pour désigner les pièces sérieuses dont le dénouement est heureux, telles que *la Tempête*, *le Marchand de Venise*, *Cymbeline*, *Mesure pour mesure*, et, dans l'antiquité, les *Euménides*, *Philoctète*, *Alceste*, etc. Quelques critiques voudraient réserver pour ces pièces le nom de drames proprement dits ; mais le mot *drame* ne saurait être réduit à cette appropriation spéciale. Il a plusieurs autres sens. C'est d'abord le nom générique de toute pièce de théâtre ; on l'emploie aussi pour désigner l'espèce de tragédie qui emprunte, comme la comédie, ses personnages à la vie bourgeoise; enfin beaucoup de personnes, fort improprement à mon avis, l'appliquent à toutes les

tragédies conçues et écrites en dehors du système dit classique. Qui pourrait prétendre, dans un tel abus de ce mot, le ramener à une signification unique et précise ? Jamais je n'ai mieux compris l'aphorisme de Condillac : « Une science est une langue bien faite, » qu'en essayant de définir les termes de la langue esthétique. Chacun les entend à sa manière ; tant que cette confusion durera, l'esthétique ne pourra pas être une science, et à partir du moment où il y aurait accord sur leur signification, on sent que la science serait achevée. Mais puisque chaque auteur a ses définitions, je suis bien obligé, pour me faire entendre, de donner aussi les miennes ; commençons par les mots *classique* et *romantique*.

Je restreins autant que possible l'emploi du mot *classique* au sens où il est synonyme de grec de la belle époque. Les éléments d'une définition de ce mot peuvent tous être pris dans le théâtre de Sophocle, sans qu'il soit nécessaire de les chercher ailleurs. Un trait distingue par excellence la tragédie de Sophocle comme aussi celle d'Eschyle : c'est la sévère beauté plastique des personnages et la valeur hautement générale des motifs qui les font agir. L'intérêt de la représentation s'attache moins aux personnalités qui sont en scène qu'aux saintes et augustes puissances du monde moral dont ces personnalités sont la vivante incarnation. L'État, la famille, et surtout la religion, voilà les grands acteurs du drame antique ; l'individu, comme tel, disparaît plus ou moins sous la majesté de son rôle. Antigone, pour citer un exemple, est une admirable figure ; l'admiration est si bien le sentiment qu'elle inspire que, si l'on veut la caractériser d'un mot, il ne faut pas chercher une autre épithète. Dire qu'elle est touchante serait moins juste, non pas qu'elle n'émeuve aussi la sensibilité quand elle fait ses adieux à la vie ; mais d'abord et avant tout elle commande l'admiration par sa noblesse, par sa fierté, j'allais dire par sa raideur. C'est que Sophocle n'a pas voulu nous offrir un tableau pathétique de la réalité ; peintre de l'idéal, il a mis devant nos yeux l'image sublime d'une jeune fille absorbée tout entière par l'accomplissement d'un devoir religieux, ferme comme un roc dans sa résolution et inaccessible à tout ce qui la pourrait ébranler. Les traits de son caractère n'ont pas de nuance individuelle bien précise,

ils sont larges et généraux ; Antigone pourrait s'appeler *piété envers les morts* ou *amour fraternel*. Il n'y a point de méchants dans le théâtre de Sophocle, si l'on entend par là des êtres mus par des instincts bassement égoïstes et poursuivant par tous les moyens l'accomplissement de leurs fins particulières. Créon, tyran d'Antigone, ne la persécute pas pour le plaisir de faire du mal ; il représente l'État, dont les lois sévères défendent de donner la sépulture aux ennemis de la patrie. Telle est la tragédie classique ; ses personnages sont solides, tout d'une pièce ; une seule passion les remplit et les anime, et cette passion n'a rien de personnel, elle s'identifie toujours avec quelque devoir ou quelque intérêt sacré.

Dans l'art romantique, le centre de gravité de la tragédie se déplace : ce n'est plus le conflit, aussi majestueux que simple, des puissances morales, c'est la personne humaine en soi, dans la richesse et la complexité de sa nature, qui devient la chose intéressante. Cette différence paraîtra dans toute sa lumière quand nous étudierons le personnage d'Hamlet et que nous le comparerons à l'Oreste antique. Oreste, dans Eschyle et dans Sophocle, exécute sans trembler, sans douter, sans un moment d'hésitation[1], l'ordre d'Apollon qui lui a dit de venger son père assassiné ; mais en tuant l'assassin, qui est sa mère, il soulève contre lui la colère des divinités infernales, des Euménides, vengeresses à leur tour de cette nouvelle victime. Ce conflit des dieux, voilà toute la tragédie ; il est *extérieur* et surnaturel ; il ne réside point dans l'âme d'Oreste, qui demeure absolument ferme et entier dans sa rigidité plastique avant le meurtre, pendant le meurtre, après le meurtre. Il suffit, au contraire, de nommer Hamlet pour éveiller à l'instant dans l'esprit l'idée de tous les doutes, de toutes les incertitudes, de toutes les angoisses et de toutes les défaillances qui peuvent attaquer l'intégrité morale d'une personne humaine, la miner et la ronger intérieurement, y introduire le principe d'une division et d'une dissolution mortelles. L'âme combattue du prince de Danemark, voilà

1. Cela n'est complètement vrai que de l'Oreste de Sophocle ; celui d'Eschyle a un moment d'hésitation, court, mais très remarquable. — Voir plus loin le chapitre XVII : *Oreste*.

le théâtre de la tragédie. Il a peur que l'esprit qu'il a vu ne soit un démon : « Le démon a le pouvoir de revêtir la forme d'un objet chéri ; il est puissant sur les âmes mélancoliques ; peut-être veut-il profiter de ma faiblesse pour me damner... J'ai depuis peu, je ne sais pourquoi, perdu toute ma gaieté, renoncé à tout exercice, et je me sens dans l'âme une telle tristesse, que cette merveilleuse construction, la terre, me semble un stérile promontoire ; ce magnifique dôme, le ciel, ce splendide firmament suspendu sur nos têtes, cette majestueuse voûte scintillante de flammes d'or, tout cela m'apparaît comme un sale et pestilentiel amas de vapeurs. Quel chef-d'œuvre que l'homme ! quelle noble intelligence ! quelles facultés infinies ! Dans ses formes, dans ses mouvements, comme il est accompli et admirable ! par ses actions, combien semblable à un ange ! par sa raison, combien semblable à un dieu ! la merveille du monde ! le roi de la création animée ! Et cependant, pour moi, qu'est-ce que cette quintessence de poussière ? L'homme ne me charme point, — la femme non plus. » Incertain, irrésolu, Hamlet promène sa mélancolie d'une salle à l'autre du palais, dans les longs corridors du château d'Elseneur, dans la campagne, dans les cimetières, au milieu des crânes vides que pousse son pied et des gais fossoyeurs qui chantent.

Mais déjà dans Euripide, comme nous le verrons avec détail, Oreste a quelques-uns des caractères essentiels d'Hamlet. Il doute ; il soupçonne l'oracle qui lui a commandé un parricide d'avoir été rendu par quelque démon trompeur. Euripide enlève à ses héros la belle solidité marmoréenne et plastique qu'ils avaient dans Eschyle et dans Sophocle, et commence à transporter le théâtre de la tragédie *dans leur âme*. C'est pour cette raison surtout que j'ai appelé cet ingénieux poète le père du romantisme dans l'antiquité. Il y a beaucoup de romantisme dans Virgile et dans la littérature latine en général ; mais le grand événement qui acheva la ruine de l'art classique et imposa au monde les conditions d'un art tout nouveau, fut le triomphe de la religion du Christ. Le christianisme est un fait tellement important dans la constitution de l'art romantique, qu'on peut établir entre les mots *romantique* et *chrétien* une synonymie presque aussi grande qu'entre les mots *classique* et *grec* de la haute antiquité ; et

comme le christianisme a changé la face du monde et divisé l'histoire en deux grandes époques, le plus simple est encore d'adopter pour l'art la division correspondante, et de dire en deux mots que tout le monde comprend : *art antique* et *art moderne.*

L'élément nouveau introduit dans l'art par le christianisme fut l'idée, complétement étrangère aux anciens, du prix infini de la personne humaine : infini, car il est égal à l'éternité; infini, car il peut être supérieur aux majestés les plus vénérables de la terre, l'État, la famille, la patrie; infini, car il n'a pas été jugé inférieur au sang du Fils unique de Dieu. La personne humaine devint le centre des représentations de la tragédie. L'art dramatique, dans la société moderne, eut pour objet l'étude du cœur de l'homme, l'analyse des passions, la peinture des caractères, la représentation du monde réel tout entier et de la vie humaine telle qu'elle est, avec ses vertus, ses crimes et ses vices, ses grandeurs et ses petitesses, sa poésie et sa prose, ses peines, ses joies, ses ridicules, son côté tragique et son côté comique. Une multitude de personnages couvrirent la scène; l'intrigue se compliqua; des événements extraordinaires, imprévus, furent offerts en pâture à l'imagination des spectateurs. Deux sentiments nouveaux, dont l'un était absolument inconnu de l'antiquité et dont l'autre avait été traité tout différemment par l'art grec, le point d'honneur personnel et surtout l'amour, la plus romantique des passions, devinrent la matière et firent l'intérêt de presque toutes les tragédies.

Le point d'honneur personnel, tel que nous l'entendons aujourd'hui, n'était pas compris des anciens. Dans l'*Iliade*, Agamemnon et Achille s'accablent des injures les plus grossières sans que l'idée leur vienne jamais qu'ils doivent s'ôter la vie pour de pareils outrages; dans une assemblée des chefs de la Grèce, Thémistocle est frappé par un de ses collègues : « Frappe, lui dit simplement Thémistocle, mais écoute. » Mais, dans nos idées modernes, une injure, un soufflet, est une offense mortelle, un affront qui, s'adressant directement à notre personne, c'est-à-dire à quelque chose de sacré et d'infini, exige une réparation infinie aussi, et ne peut être lavé que dans le sang. Le théâtre espagnol est fondé tout entier sur cette idée. Shakespeare en a

fait peu d'usage ; mais l'amour a trouvé chez lui l'expression la plus large et la plus poétique qu'il ait jamais reçue. Les anciens auraient eu honte de donner à ce sentiment une place d'honneur dans leur théâtre. Quand l'amour est honnête, ils jettent un voile sur lui par pudeur; s'ils l'étalent sur la scène, c'est qu'il est criminel, et alors ce n'est pour eux qu'un objet d'épouvante et d'horreur sacrée. Caprice de l'imagination ou des sens, fatalité du corps dans le paganisme, l'amour sanctifié est devenu l'attrait mystérieux de deux âmes immortelles; et tel est l'intérêt qui s'attache pour nous à la représentation de cette passion, que toutes les autres sont éclipsées par elle, et que faire une tragédie attendrissante ou terrible d'où l'amour soit banni passe presque pour un tour de force dramatique. *Roméo et Juliette* est le type des tragédies romantiques dont l'amour est le sujet. Les deux amants sont au premier plan du tableau ; leurs personnalités effacent tout, et la haine réciproque des Capulets et des Montaigus n'est là que pour servir de cadre ou de canevas à la peinture de leur amour. Si l'on voulait et si l'on pouvait transformer *Roméo et Juliette* en œuvre de l'art classique, il faudrait au contraire mettre au premier plan la rivalité des deux familles en la rattachant à quelque grand intérêt de patrie ou de religion, et ne pas accorder plus d'importance à la passion des deux jeunes gens que Sophocle n'en a donné à l'amour d'Hémon pour Antigone dans son austère tragédie.

J'ai dit ce que j'entends par ces mots *classique* et *romantique*, et j'en ai simplifié le sens en leur donnant pour synonymes les mots plus clairs et plus immédiatement intelligibles de *grec* et de *chrétien*, d'*antique* et de *moderne*. J'arrive maintenant à l'art néo-classique, au sujet duquel je dois m'expliquer aussi, la comparaison de Shakespeare avec l'antiquité ne pouvant manquer d'amener quelquefois, dans le cours de nos études, le nom et les œuvres de nos grands tragiques français.

La Renaissance avait donné au monde deux biens inestimables : les modèles de l'antiquité, et un principe d'affranchissement. Faute d'une connaissance suffisante des modèles de l'antiquité et faute d'une liberté suffisante dans tous les domaines de

la pensée et de l'action, l'art du moyen âge n'avait pu s'élever à une perfection véritable, et le drame, en particulier, languissait. Mais de ces deux bienfaits de la Renaissance — l'antiquité retrouvée, la liberté rendue à l'esprit humain, — le premier cachait un péril qui pouvait compromettre gravement le second. Ce péril était que l'enthousiasme légitime des modernes pour les chefs-d'œuvre de l'antiquité devînt une idolâtrie, qu'au lieu de les admirer et de les étudier on se mît à les imiter servilement, et qu'ainsi l'esprit humain à peine affranchi fût replacé sous un joug nouveau. La raison ou l'instinct de Shakespeare vit le péril et sut y échapper. Entouré des modèles de l'antiquité classique[1], il conserva son indépendance et, comprenant qu'une société nouvelle voulait un art nouveau, il fonda, ou pour mieux dire il développa régulièrement, logiquement, la seule forme de drame qui soit en pleine harmonie avec les temps et les peuples modernes.

On eut moins de bon sens ailleurs, et l'ingénieuse merveille (je dirais en latin *bellum monstrum*) de la tragédie néo-classique fut alors inventée et fabriquée de toutes pièces. Vaut-il mieux l'appeler *pseudo-classique ?* elle n'est classique ni par le fond ni par la forme ; elle est romantique. Pour les poètes qui l'ont illustrée comme pour Shakespeare, l'intérêt central de la représentation est dans l'âme des individus et non dans les puissances morales qui règnent extérieurement sur le monde. Les passions toutes personnelles de l'honneur et de l'amour sont les ressorts principaux du drame. La sublime *Athalie* de Racine, où Dieu est le grand acteur, est la seule pièce de notre théâtre, et j'ajoute de tout le théâtre moderne (sans en excepter l'*Iphigénie* de Gœthe), qui ressemble par le fond des choses aux tragédies religieuses de la haute antiquité. — Pour ce qui est de la forme, la règle des trois unités, article essentiel de la poétique néo-classique, était inconnue à Eschyle, à Sophocle, à Euripide, et n'a pas même été formulée par Aristote. On peut l'approuver sur notre scène, mais ce n'est point un héritage de la Grèce. L'exclusion sévère de tout élément comique et familier donne, il est vrai,

1. Voy. dans la première partie de cet ouvrage le chapitre premier.

à notre tragédie une noblesse idéale qui peut sembler antique; cependant ce n'est pas non plus une tradition vraiment classique. La gravité française est trop souvent une gravité à la Sénèque, je veux dire guindée et pompeuse; en outre le rigorisme dans la séparation des genres est beaucoup plus étroit chez nos tragiques qu'il ne l'a jamais été, même chez les poètes de la haute tragédie, Eschyle et Sophocle. Moins conforme qu'on ne croit à l'esprit de l'antiquité, ce rigorisme est évidemment contraire à la définition moderne du drame, tableau varié de la vie humaine, c'est-à-dire d'une tragi-comédie où le ridicule et le pathétique sont voisins, et il eût été plus logique de suivre la voie large ouverte par Euripide et par Ménandre[1]. Le plus étrange paradoxe des législateurs du Parnasse fut d'imposer à une société chrétienne et à un art chrétien la représentation exclusive des mœurs et des personnages du paganisme.

La tragédie néo-classique est donc un genre artificiel, une anomalie, tandis que la tragédie de Shakespeare était l'épanouissement naturel et régulier du drame antique.

En jugeant ainsi le genre, je n'ai garde de méconnaître les chefs-d'œuvre qu'il a produits. Les fruits sont, au contraire, d'autant plus dignes d'admiration que l'arbre qui les a portés semblait moins les promettre. Notre XVIIe siècle est un des plus grands, des plus beaux de l'histoire littéraire; mais, prenons-y garde, ce qui fait son excellence, c'est l'adresse merveilleuse avec laquelle il a su tirer parti des moyens les plus pauvres et triompher des conditions les plus ingrates qui furent jamais imposées

1. « A l'origine de la scène française, la comédie et la tragédie se cherchent et se joignent presque; ce caractère se retrouve dans plusieurs des pièces de Corneille, et les traces s'en démêlent encore dans les premières tragédies de Racine; mais dès lors Racine l'a soigneusement évité. Il aurait semblé assez naturel que les idées philosophiques de Voltaire l'eussent ramené à cette fusion. » — Vinet, *Histoire de la Littérature française au* XVIIIe *siècle*, t. II, p. 28.

« Néron, complètement développé; Néron frénétique et lâche à la fois; Néron, alliant la cruauté avec une vanité capricieuse; Néron, poète, chanteur, comédien, bateleur; Néron, recherchant les applaudissements en répandant le sang, et se faisant gloire de réciter des vers d'Homère dans les angoisses de la mort; Néron enfin, ne pourra jamais paraître sur la scène que dans un drame mixte où la dignité continue ne sera pas une condition nécessaire. » — Schlegel, *Cours de Littérature dramatique*, onzième leçon.

à l'art. Cette époque sans seconde de Louis XIV nous offre le spectacle miraculeux d'un architecte capable de construire un palais avec les pierres d'une maison bourgeoise, ou d'un peintre auquel une seule couleur sur sa palette suffirait pour faire une toile éblouissante. Il n'est pas très difficile de comprendre en gros les mérites d'une œuvre telle que *Jules César*, *Othello* ou *Macbeth;* l'intelligence au moins sommaire des plus belles pièces de Shakespeare est à la portée de tout le monde; mais, pour goûter ce qui se cache de vérité morale, de profondeur psychologique, d'humanité, d'esprit, de raison, de passion, enfin et surtout d'exquise beauté de composition et de style, sous les formes conventionnelles et factices d'*Andromaque* ou d'*Iphigénie*, il faut un degré supérieur et exceptionnel de culture. Voilà pourquoi notre XVIIe siècle restera la pierre de touche éternelle du goût. C'est un temple interdit au profane vulgaire, et où la fleur de l'aristocratie intellectuelle peut seule entrer. Nous n'avons pas en France le sentiment bien net de la culture extraordinairement fine et délicate qu'exige l'appréciation de Racine, parce que les œuvres de ce poète font partie de notre éducation; mais interrogeons nos voisins d'Allemagne et d'Angleterre : les plus intelligents, Lessing, Schlegel, Coleridge, Macaulay, Matthew Arnold, Gervinus, deviennent sots devant nos tragiques, et n'ont guère pour eux que des paroles dédaigneuses; et quand par hasard nous en rencontrons un, comme Gœthe souvent et quelquefois Hegel, qui a l'esprit d'en dire et d'en penser du bien, ce trait chez un étranger nous paraît la preuve la plus remarquable qu'il puisse donner d'un goût et d'un savoir supérieurs. Dans une heure de justice et d'intelligente admiration, dégoûté des platitudes et des extravagances où l'excès de la diffusion, l'abus du mélange de tous les styles entraîne trop souvent le drame romantique, Schiller écrivait à Gœthe en beaux vers :

« Le théâtre a reculé ses bornes trop étroites; tout un monde se presse dans son enceinte élargie; mais une fantaisie déréglée y exerce un sauvage empire, et l'art menace de disparaître. C'est chez les Français que tu peux le retrouver. La scène est pour eux un lieu sacré, ils en bannissent les accents rauques d'une nature

inculte, leur langage a la noblesse d'un chant religieux ; c'est le royaume de l'harmonie et de la beauté. Que les Français et leurs fausses bienséances ne nous servent point de modèles, mais qu'ils nous guident aux régions supérieures ! Que leur poésie, comme l'esprit d'un mort, vienne purifier notre scène trop souvent souillée, et que par eux elle devienne digne de l'antique Melpomène ! »

I

DE QUELQUES RESSEMBLANCES SUPERFICIELLES DU THÉATRE DE SHAKESPEARE AVEC CELUI DES GRECS.

Rapprochement d'idées et de situations analogues. — Jeux de mots. — Hardiesses de la mise en scène. — Mélange du comique et du tragique. — Les trois unités.

« Les anciens, monsieur, sont les anciens, et nous sommes les gens de maintenant, » dit un personnage de Molière. Je réduis à ces paroles pleines de sens la série des développements qu'on attend peut-être sur les différences les plus générales de Shakespeare et des Grecs, celles qui résultent du climat, de la nature, de la race, de la civilisation, etc. En parler davantage serait du temps perdu.

Étant donnés, d'une part, Shakespeare et l'art dramatique moderne, d'autre part ce qui reste de l'ancienne tragédie grecque, je crois qu'un moyen excellent de bien connaître l'un et l'autre théâtre, c'est de les confronter. Rien ne précise et ne multiplie les idées, rien n'ouvre et n'affine l'esprit, comme d'opposer ce qui se ressemble et de rapprocher ce qui diffère. On peut considérer une littérature en elle-même; mais si on la compare à une autre littérature, on sait mieux ce qu'elle vaut et ce qui la distingue en propre. Voilà tout le sens de la nouvelle série d'études que nous allons commencer maintenant.

Rappelons d'abord les résultats de nos recherches sur l'instruction classique de Shakespeare. Le poète paraît avoir eu pour

toute l'antiquité non des sentiments hostiles, mais une suprême indifférence. Bien qu'il puisse et doive avoir lu Homère dans la traduction de Chapman, cette lecture ne semble pas avoir fait sur lui une impression très sérieuse, puisqu'elle se traduit dans son théâtre par la parodie héroï-comique de *Troïlus et Cressida*. Quant aux tragiques grecs, il n'y a aucun motif de supposer qu'il en ait jamais lu une ligne. Gervinus affirme qu'il connaissait familièrement et qu'il admirait Sénèque et Plaute; mais je ne sais sur quelles preuves repose cette assertion. Le mot qui résume le mieux, à mon avis, les rapports de Shakespeare avec la littérature antique en général, ce n'est pas le mot *ignorance*, puisque la curiosité du poète en avait parcouru au moins une partie; c'est le mot *indifférence*.

Si donc nous rencontrons dans le théâtre de Shakespeare et dans celui des Grecs des pensées, des images ou des situations analogues, il ne faut point attribuer ces analogies à l'imitation; elles viennent uniquement de ce que les poètes anciens et le poète moderne ont également puisé dans le fonds éternel de toute poésie. « Comme la mer, a dit un poète, la poésie dit chaque fois tout ce qu'elle a à dire; puis elle recommence avec une majesté tranquille, et avec cette variété inépuisable qui n'appartient qu'à l'unité[1] ».

Notons quelques-unes de ces ressemblances superficielles. — Eschyle dit quelque part, en parlant d'Hélène: « *Ame sereine comme le calme des mers*; beauté qui ornait la plus riche parure; doux yeux qui perçaient à l'égal d'un trait; fleur d'amour, fatale au cœur. » *Perfide comme l'onde*, dira plus tard Shakespeare.

« O puissant César! » s'écrie, dans Shakespeare, Antoine penché sur le cadavre du dictateur, « es-tu donc tombé si bas? toutes tes conquêtes, tes gloires, tes triomphes, tes trophées se sont rétrécis à ce petit espace! » Nous avons déjà rapproché ces mots du vers de Lamartine parlant de Napoléon:

Il est là!. . sous trois pas un enfant le mesure.

Nous aurions pu citer de même le monologue de don Carlos devant le tombeau de Charlemagne dans *Hernani*.

1. Victor Hugo, *William Shakespeare*.

Victor Hugo a dit aussi dans l'*Ode à la Colonne:*

Et toi, colonne ! un jour, descendu sous ta base,
Le pèlerin pensif, contemplant en extase
Ce débris surhumain,
Serait venu peser, à genoux sur la pierre,
Ce qu'un Napoléon peut laisser de poussière
Dans le creux de la main !

Il y a plus de deux mille ans qu'Eschyle avait dit, exactement comme Shakespeare, comme Lamartine et comme Victor Hugo : « Au lieu des guerriers, ce qui revient dans les maisons, ce sont des urnes et de la cendre. Le dieu qui fait donner de l'or en échange des cadavres, le dieu qui dans les combats tient la balance, Mars, renvoie d'Ilion à de tristes parents la déplorable poussière recueillie dans le bûcher: *ce qui reste d'un guerrier tient, faible monceau de cendre, tout entier dans un vase.* »

Rien n'est plus connu, dans le théâtre de Shakespeare, que la scène où lady Macbeth, dans un accès de somnambulisme, frotte avec désespoir ses mains, dont elle ne peut chasser l'odeur et la couleur du sang. « Il y a toujours l'odeur du sang... Tous les parfums de l'Arabie ne purifieront jamais cette petite main! » Dans la même tragédie, Macbeth, en proie au remords, s'écrie: « Tout l'océan du grand Neptune suffira-t-il à laver ce sang de ma main? » Et, dans *Beaucoup de bruit pour rien*, Léonato dit de sa fille, qu'il croit criminelle : « Tous les flots de l'océan ne pourraient pas la laver, ni tout le sel qu'il contient rendre la pureté à sa chair corrompue. » Cette image est vieille comme la poésie. « La terre nourricière a bu le sang du meurtre, dit Eschyle dans les *Choéphores*; il a séché, ce sang; mais la trace reste ineffaçable et crie vengeance. Épuisé par le supplice, en vain l'auteur du crime se débat sous le fléau: il disparaît dans la nuit éternelle. Nul remède jamais n'a rendu la virginité déflorée; et, *pour laver, pour purifier la main souillée du meurtre, c'est en vain que tous les fleuves réuniraient leurs ondes.* » Sophocle, dans *Œdipe-Roi*, dit aussi :

Non, les eaux du Danube et du Phase, épanchées,
Ne laveraient jamais les souillures cachées
Dans cet abominable et sinistre séjour[1] !

1. Traduction de M. Jules Lacroix.

Je ne voudrais pas abuser des rapprochements avec les poètes contemporains; mais comment ne pas rappeler au moins trois beaux vers des *Châtiments :*

> Toutes les eaux de ton abîme,
> Hélas! passeraient sur ce crime,
> O vaste mer, sans le laver!

Nous avons rencontré dans *Antoine et Cléopâtre*[1] un passage qui nous a remis vivement en mémoire les dernières pages des *Perses* d'Eschyle : c'est celui où Enobarbus et les autres officiers de l'armée d'Antoine se lamentent sur le désastre d'Actium; il semble vraiment qu'on entende les cris funèbres, les sanglots entrecoupés qu'échangent Xerxès et le chœur : « Hélas, hélas! notre flotte... Hélas, hélas! nos vaisseaux ont péri. » — L'arrivée du courrier dans la tragédie d'Eschyle, les questions d'Atossa tremblante, composent une situation analogue à celle qui est représentée dans la première scène de la seconde partie du drame historique de *Henry IV*, où Northumberland lit sur le visage de Morton, avant que celui-ci ait ouvert la bouche, la nouvelle de la défaite et de la mort de son fils :

« Oui, le front de cet homme, comme certains frontispices, annonce une œuvre de nature tragique... Parle, Morton, tu viens de Shrewsbury?

— Oui, mon noble lord, je me suis échappé de Shrewsbury, où la détestable mort a mis son masque le plus hideux pour épouvanter notre parti.

— Comment se portent mon fils et mon frère? Tu trembles, et la pâleur de tes joues, mieux que ta bouche, me dit ton message. Tel était l'homme qui, défaillant, accablé, sinistre, la mort dans les yeux, perdu de douleur, tira le rideau de Priam dans l'horreur de la nuit, et voulut lui dire que la moitié de Troie était en flammes; mais Priam connut l'incendie avant les paroles de l'homme; et moi, je sais la mort de mon Percy, avant que tu l'aies annoncée. »

La plus frappante ressemblance qu'offre le théâtre de Shakespeare avec la situation développée dans les *Perses* d'Eschyle se trouve dans la tragédie de *Richard II*. Une succession de nou-

1. Voy. t. I, p. 414.

velles funestes accable, coup sur coup, le malheureux roi; il apprend que ses derniers soldats, ses derniers serviteurs l'ont abandonné, que tout son royaume passe à Bolingbroke...

« Telle qu'une tempête irrésistible qui noie les rives des fleuves sous leurs flots argentés... telle déborde par-dessus toute limite la rage de Bolingbroke, couvrant votre terre épouvantée d'acier brillant et dur et de cœurs plus durs que l'acier. Les barbes blanches ont armé de casques leurs crânes minces et chauves contre Ta Majesté; les enfants, s'évertuant à grossir leurs voix de filles, agitent leurs membres féminins dans de raides et incommodes armures qu'ils traînent contre ta couronne; tes propres chapelains apprennent à bander l'if de leurs arcs contre ton sceptre; les femmes même, quittant leur quenouille, brandissent des hachettes rouillées contre ton trône; jeunes et vieux se révoltent, et tout va plus mal encore que je ne puis dire...

— Qu'on ne me parle plus d'espérance! Causons de tombeau, de vers et d'épitaphes... Nos domaines, nos existences, tout est à Bolingbroke. Et nous ne pouvons rien appeler nôtre, si ce n'est la mort... Au nom du ciel, asseyons-nous à terre, et disons la triste histoire de la mort des rois. Les uns déposés, d'autres tués à la guerre, d'autres hantés par les spectres de ceux qu'ils avaient détrônés, d'autres empoisonnés par leurs femmes, d'autres égorgés en dormant, tous assassinés! Dans le cercle même de la couronne qui ceint le front mortel d'un roi, la mort tient sa cour; là trône la farceuse, raillant l'autorité de ce roi, ricanant de sa pompe, lui accordant un souffle, un moment, pour jouer au monarque, se faire craindre et tuer d'un regard, l'enflant d'une vaine opinion de lui-même, comme si cette chair qui sert de rempart à notre vie était un impénétrable airain! Puis, après s'être ainsi amusée, elle en finit; avec une petite épingle, elle perce ce rempart, et... adieu le roi! Couvrez vos têtes, et n'offrez pas à ce qui n'est que chair et que sang l'hommage d'une vénération dérisoire; jetez de côté le respect, la tradition, l'étiquette, et la déférence cérémonieuse; car vous vous êtes mépris sur moi jusqu'ici. Comme vous, je vis de pain, je sens le besoin, j'éprouve la douleur, et j'ai besoin d'amis. Ainsi asservi, comment pouvez-vous me dire que je suis roi? »

Comme il est naturel de s'y attendre, ce sont en général des idées ou des situations très simples, dont on retrouve l'analogue chez Shakespeare et chez les Grecs. Tel est, par exemple, ce touchant détail d'*Iphigénie à Aulis* et de *Roméo et Juliette*. Dans la tragédie d'Euripide, Ménélas et Agamemnon viennent de se quereller violemment; mais, à l'idée du sacrifice inévitable et prochain d'Iphigénie, Agamemnon pleure, et ses larmes vont au cœur de Ménélas, qui lui dit : « Mon frère, donne-moi ta main, que je la touche. » Ainsi, dans *Roméo et Juliette*, au dénoûment, Capulet et Montaigu, ces deux ennemis mortels, se rencontrent et se réconcilient sur le corps de leurs enfants, que leur haine a perdus, et Capulet s'écrie comme Ménélas : « Donne-moi la main, Montaigu, donne-moi la main, mon frère. » Mais quelquefois la subtilité d'esprit de Shakespeare et des Grecs s'accorde pour inventer les mêmes idées baroques et saugrenues. Hippolyte s'écrie dans Euripide : « O Jupiter ! pourquoi as-tu mis au monde la femme, cette race de mauvais aloi ? Si tu voulais donner l'existence au genre humain, il ne fallait pas le faire naître des femmes; mais les hommes, déposant dans tes temples de riches offrandes d'or, de fer ou d'airain, auraient acheté des enfants chacun en raison du prix qu'il voulait y mettre. » La même bizarrerie, moins complaisamment développée, se rencontre dans *Cymbeline:* « Les hommes, dit Posthumus avec humeur, ne peuvent donc pas être créés sans que la femme y soit de moitié ? » et toute la suite de son monologue exhale contre les femmes des injures furibondes, qui semblent traduites d'Euripide. Cette boutade de mauvais goût a souri à l'imagination de plus d'un grand poète; on la retrouve dans l'Arioste et dans Milton. C'est au chant dixième du *Paradis perdu* que Milton s'avise de dire : « Oh ! pourquoi Dieu, sage créateur qui peupla les cieux d'esprits mâles, créa-t-il ensuite cette nouveauté sur la terre, ce beau défaut de la nature ? Pourquoi n'a-t-il pas tout d'un coup rempli le monde d'hommes, comme il a rempli le ciel d'anges, sans femmes ? Pourquoi n'a-t-il pas imaginé une autre voie pour perpétuer la race humaine ? »

On a fort reproché à Shakespeare les quelques jeux de mots semés dans son théâtre non seulement comique, mais tragique, et je

n'en prends pas la défense ; je remarque seulement que cet abus de l'esprit n'est point spécial à notre poète ; il se retrouve partout, aux époques primitives, aux époques de décadence, à celles enfin où l'art est le plus parfait. Il y a des calembours dans Eschyle, dans Euripide et même dans Sophocle ; il y a, chez les tragiques grecs, des raisonnements pointus et subtils qui sont aussi éloignés que possible de la belle et simple nature. Shakespeare a-t-il rien écrit de plus mauvais que le

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai,

de Racine, et que certaines pointes détestables qu'on rencontre dans les pièces de Corneille ? On se moque beaucoup de deux vers d'une tragédie de Théophile intitulée *Pyrame et Thisbé :*

Le voilà ce poignard qui du sang de son maître
S'est souillé lâchement... il en rougit, le traître !

mais je connais chez nos classiques d'autres passages presque aussi ridicules ; par exemple, le discours de Chimène au roi dans le *Cid :*

Sire, mon père est mort ; mes yeux ont vu son sang
Couler à gros bouillons de son généreux flanc ;
Ce sang qui tant de fois garantit vos murailles,
Ce sang qui tant de fois vous gagna des batailles,
Ce sang qui tout sorti fume encor de courroux
De se voir répandu pour d'autres que pour vous !

Deux ou trois jeux de mots de Shakespeare sont heureux. Antonio, le marchand de Venise, menacé par le couteau de Shylock, dit qu'il va lui payer sa dette sur le champ *de tout son cœur* : cette plaisanterie amère est poignante ; mais en ce genre rien n'est plus pathétique que la douloureuse ironie avec laquelle Jean de Gand, dans le drame historique de *Richard II*, joue sur son propre nom : « Comment se porte le vieux Gand ? lui demande le roi Richard.

— Oh ! que ce nom convient bien à ma personne ! Vieux gant, en vérité, vieille peau racornie ! J'ai longtemps veillé l'Angleterre endormie ; les veilles amènent la maigreur, et la maigreur est toute décharnée. Ce bonheur qui soutient un père, la vue de ses enfants, j'en ai été strictement sevré, et c'est par cette priva-

tion que tu as fait de moi ce que je suis, un vieux gant bon à jeter dans la fosse, une vieille peau dont va hériter la tombe!

— Un malade peut-il jouer si subtilement sur son nom?

— Non! ma misère s'amuse à se moquer d'elle-même; puisque tu veux détruire mon nom avec moi, je me moque de mon nom, grand roi, pour te flatter! »

C'est avec la même ironie désespérée qu'Ajax, au moment où il va se donner la mort, joue sur son nom dans la tragédie de Sophocle.

Schlegel, dans son *Cours de littérature dramatique*, a tenté l'apologie des jeux de mots en général et de ceux de Shakespeare en particulier. Faite sérieusement, l'entreprise est naïve; sauf des exceptions très rares, les jeux de mots ne sont point bons. Ce qu'on peut dire de meilleur à leur excuse, c'est qu'ils sont un emploi intempérant de deux talents naturels qui ne sont pas donnés à tout le monde: l'imagination et l'esprit.

On exagère communément les différences de Shakespeare et des Grecs, comme on exagère les ressemblances des Français et des Grecs: ces ressemblances sont pourtant bien peu réelles; Lessing a pu soutenir ce paradoxe, que Shakespeare diffère moins des anciens que Corneille et Racine ne leur ressemblent. Il ne faudrait pas croire, par exemple, que les Grecs se fissent autant de scrupule que nos tragiques d'ensanglanter la scène et d'offrir des spectacles d'horreur. Œdipe, dans Sophocle, se crève les yeux et paraît sur le théâtre en cet état, le visage ruisselant de sang. Le chœur s'écrie:

O spectacle effrayant à voir! le plus horrible
Qui jamais ait frappé mes yeux!...
D'horreur je frissonne à ta vue.

Ajax se tue sous les yeux des spectateurs. Dans Eschyle, Clytemnestre s'avance sur la scène, toute couverte du sang d'Agamemnon et de Cassandre. « La rosée du meurtre tombe en noires gouttes sur moi, rosée aussi douce à mon cœur que l'est pour les guérets la pluie de Jupiter; » et le chœur épouvanté lui répond: « Le carnage t'a enivrée... Le sang, dont les gouttes souillent ton visage, ce sang doit être vengé. » Euripide nous montre le corps d'Hippolyte déchiré qu'on rapporte à son père; il nous fait en-

tendre les cris des enfants que Médée égorge ; puis, le meurtre accompli, il produit sur la scène leurs deux petits cadavres. Hécube arrache les yeux à Polymnestor et tue les enfants de ce roi presque sur la scène ; Polymnestor apparaît bientôt dans le même état qu'Œdipe, et l'on voit les corps inanimés des deux innocentes créatures. Dans les *Troyennes*, le cadavre d'Agamemnon est apporté sur un bouclier. Dans *Hercule furieux*, le héros s'entoure des cadavres de sa femme et de ses enfants égorgés. Dans les *Phéniciennes*, il n'y a pas moins de quatre cadavres réunis à la fois sur la scène. — On voit, dans *Iphigénie en Tauride*, les ossements blanchis des victimes immolées à Diane, et dans le *Philoctète* de Sophocle les linges saignants et tachés de pus qui enveloppent la jambe du héros.

A l'exception de l'horrible tragédie de *Titus Andronicus*, dont l'authenticité est plus que douteuse[1], à l'exception aussi de la scène du *Roi Lear* où les yeux de Glocester sont arrachés et écrasés sur le théâtre, Shakespeare n'a rien de particulièrement cruel. Comparé aux dramaturges de son temps, il est doux et humain. Il faut, en somme, nous représenter ses pièces comme moins barbares et celles des Grecs comme plus hardies qu'on ne le croit communément.

Shakespeare se rapproche de l'antiquité dans la proportion où il se rapproche de la nature, ce modèle éternel des grands poètes de tous les temps. Il admet dans ses tragédies un style comique ou familier : nos classiques proscrivent rigoureusement ce mélange ; sur ce point encore Shakespeare est moins éloigné et les Français sont moins voisins de la pratique des Grecs que le préjugé commun ne le dit. Le *Prométhée* d'Eschyle contient une scène à moitié comique, dans laquelle le vieil Océan vient proposer au Titan enchaîné sa médiation auprès de Jupiter. « C'est peut-être, dit M. Patin, l'exemple le plus remarquable qu'on puisse citer de l'aisance avec laquelle les Grecs savaient varier le ton de leurs ouvrages. Le poète, dans la plus haute et la plus sublime production dont l'histoire du théâtre conserve le souvenir, ne craint pas de s'approcher des limites de la comédie. » Pour la

1. Voy. t. I, p. 251.

naïveté et la crudité du langage, la nourrice d'Oreste dans les *Choéphores* rivalise avec la nourrice de Juliette. « Je vois, dit le portier du palais, la nourrice d'Oreste; elle est toute en larmes. Où vas-tu donc, Gilissa, hors de la maison? Le chagrin te fait compagnie; tu ne le payes pas sans doute pour cela?

Gilissa. — O malheureuse que je suis!... Mon Oreste, l'unique objet de mes soins, celui que j'ai nourri au sortir du sein maternel, dont les cris m'appelaient sans cesse dans la nuit! Tant de peines, tant de fatigues perdues pour moi! C'est que, pour élever un être qui ne pense pas encore, tout semblable à la brute, il faut deviner ses besoins; il le faut bien. Un enfant encore dans les langes ne sait rien dire, soit que la faim, ou la soif, ou quelque autre besoin le presse; l'instinct naissant auquel il obéit est son seul guide (*ici le texte dit des choses que la traduction de M. Pierron n'a pas osé rendre; les mots précis sont remplacés par ces termes généraux et vagues qui ennoblissent tout, selon le précepte de Buffon*)... J'avais beau tout prévoir; souvent, on s'en doute, ma prévoyance était en défaut. Et puis, après, il fallait laver les langes : blanchisseuse et nourrice, c'était un seul et même emploi. J'avais pris cette double charge, en recevant Oreste de son père. Et voilà, infortunée! qu'on m'annonce sa mort. »

Telle est parfois la simplicité d'Eschyle; elle est égale à celle d'Homère. Dans Homère, Phœnix rappelle à son élève Achille le temps où il lui mettait les aliments dans la bouche et le faisait boire, au grand danger d'être éclaboussé par l'enfant capricieux qui refusait d'avaler le vin. Un grand poète a dit avec autant de grâce que de raison : « Les hautes montagnes ont sur leur versant tous les climats, et les grands poètes tous les styles... On ne sait quel mois de mai perpétuel est blotti dans les précipices... Ces grands vieux monts horribles (les Alpes) sont de merveilleux faiseurs de roses et de violettes; ils se servent de l'aube et de la rosée mieux que toutes vos prairies et que toutes vos collines, dont c'est l'état pourtant; l'avril de la plaine est plat et vulgaire à côté du leur, et ils ont, ces vieillards immenses, dans leur ravin le plus farouche, un charmant petit printemps à eux, bien connu des abeilles[1] ».

1. Victor Hugo, *William Shakespeare.*

Le personnage du garde, dans *Antigone*; le messager, dans *Œdipe Roi*; Hercule, dans *Alceste*; la portière du palais du roi d'Egypte, dans *Hélène*; le Phrygien, dans *Oreste* : autant de figures plus ou moins grotesques du théâtre de Sophocle et de celui d'Euripide.

Si nous jetons les yeux sur le théâtre d'Aristophane, nous y trouverons des fantaisies plus audacieuses que tout ce que Shakespeare a jamais risqué : un chien qui a pour accusateur un autre chien, et les deux bêtes aboyant à qui mieux mieux; ailleurs, les grognements d'une petit truie; ailleurs, un chœur de grenouilles... Mais ce qui est plus digne de remarque, c'est que la tragédie elle-même se permettait quelquefois ces onomatopées bizarres. Les *Euménides* d'Eschyle ronflent, et leurs ronflements sont notés dans le texte : il y a le *mugmos*, son prolongé qu'on fait sortir par le nez en fermant la bouche, *hon*, *hon*; et l'*ôgmos*, qui correspond au cri *oh ! oh !* « Le théâtre grec tout entier, écrit à ce propos M. Deschanel, n'était pas moins romantique, moins plein de nouveauté et d'imprévu, moins abondant en hardiesses fantaisistes ou réalistes, lyriques ou familières, que le théâtre de Shakespeare. Ceux qui se figurent le théâtre grec d'après notre théâtre français classique du XVIIe siècle, s'en forment une idée fort incomplète et fort inexacte. La liberté la plus grande régnait dans le théâtre comme dans la vie même des Athéniens. Jamais, par exemple, ils ne s'astreignirent à ces prétendues règles des trois unités, attribuées à Aristote; ils ne les connaissaient même point. Jamais ils ne connurent, non plus, les mille timidités du *goût* français, ennemi de l'invention hardie[1] ».

Les trois unités !... nous ne pouvions éviter de rencontrer cette question surannée, qui est restée pendant deux siècles la préoccupation presque exclusive de la critique dramatique. Je n'en dirai que deux mots; tâchons qu'ils soient aussi substantiels que brefs. Ne parlons pas de l'unité d'action, qui est hors de cause. Il y a au moins dix tragédies grecques dans lesquelles les unités de temps et de lieu sont violées; ce sont : *les Suppliantes*, *Agamemnon*, *les Euménides*, *Œdipe à Colone*, *les Trachiniennes*,

1. *Études sur Aristophane.*

Ajax, *Andromaque*, *Alceste*, *Hécube*, *Hercule furieux*. On peut ajouter à cette liste *les Phéniciennes*, où la scène est d'abord devant le palais d'Œdipe, puis dans l'intérieur de ce palais.

Cependant il faut remarquer que, par suite de la présence continuelle du chœur sur le théâtre, l'unité de lieu était le plus souvent observée par les Grecs, non point comme une loi de l'art dramatique, mais comme une conséquence naturelle de certains usages. L'encombrement de la scène par les petits-maîtres, au siècle de Louis XIV, explique de la même manière et très suffisamment comment tout changement de décoration était impossible; seulement, il ne fallait pas ériger en principe ce qui n'était que la conséquence passagère d'un abus facile à réformer. « Les changements de scène, dit Ottfried Müller dans son *Histoire de la littérature grecque*, sont rarement nécessaires dans la tragédie antique. Elle est composée de façon que les conversations et les transactions qui en forment le point principal puissent très bien se passer au même endroit, la plupart du temps sur la place qui entoure la demeure royale. Quant aux actions muettes, telles que le combat fratricide des fils d'Œdipe, le meurtre d'Agamemnon, les funérailles de Polynice par Antigone, où ce qui importe n'est pas le développement de la pensée et du sentiment, mais le fait extérieur, matériel, elles sont supposées accomplies derrière le théâtre et ne sont que racontées sur la scène, chose qui donne beaucoup d'importance aux rôles des hérauts et des messagers dans l'ancienne tragédie. Les poètes, en cela, n'avaient pas en vue seulement le principe d'Horace, de dérober aux yeux du public des spectacles sanglants, parce qu'ils excitent moins d'horreur lorsqu'ils sont racontés. La raison bien plus profonde qui les faisait agir ainsi, c'est qu'en général l'intérêt de la tragédie classique ne s'attache jamais au fait matériel. Le drame qui en constitue le fond est un drame moral. Les réflexions, les résolutions, les sentiments, actes de l'âme qui se laissent parfaitement exprimer par la parole, voilà ce que l'on développait sur la scène... La tragédie des anciens conserva donc, à peu d'exceptions près, plutôt par des raisons intrinsèques que par obéissance à une règle extérieure, l'unité de lieu, et n'eut par conséquent point besoin de mécanisme pour le chan-

gement complet des décors, comme cela fut le cas sur le théâtre romain. »

Aristote est, comme de juste, très exigeant sur l'unité d'action dramatique. Il ne mentionne pas celle de lieu. Il parle une fois de l'unité de temps, en ces termes : « La tragédie s'efforce autant que possible de se renfermer dans une seule révolution du soleil ou du moins de très peu sortir de ces limites. » On le voit, rien n'est moins dogmatique que ce passage. Aristote n'a pas la prétention de dicter une règle ; il se borne à indiquer l'usage des meilleurs auteurs, sans le prescrire comme une loi du genre. On conçoit très bien que l'unité de temps fût assez généralement observée dans un théâtre où l'action tragique, étant restreinte à la catastrophe, était nécessairement très courte; mais à partir du moment où la tragédie s'est élargie dans tous les sens et est devenue une *histoire* au lieu d'être une simple *crise*, l'unité de temps n'a plus eu de raison d'être; Aristote n'aurait pas imaginé qu'elle fût possible dans le drame moderne[1].

Le *dogme* des unités de temps et de lieu a son origine dans une idée naïve de l'art dramatique : c'est au nom de la vraisemblance qu'on défend au poète de représenter sur un même théâtre et dans l'intervalle d'un seul spectacle une action qui se passe en plusieurs endroits différents et qui dure plusieurs années. Pourquoi n'exige-t-on pas aussi des peintres, au nom de la vérité dans l'imitation, qu'ils fassent tous leurs portraits de grandeur naturelle? L'agrandissement idéal de l'espace et de la durée dans le drame ne détruit pas plus l'illusion que la réduction idéale des proportions dans la peinture. Tout est conventionnel au théâtre, et il n'y a aucune raison pour venir dire au poète : ici la convention vous est permise, mais là nous voulons la réalité. Rien en général n'est plus faux, rien n'est plus fertile en conséquences absurdes, destructives de tout art et de toute poésie, que les critiques qu'on adresse au théâtre sous prétexte de vraisemblance et de naturel[2]. « L'il-

1. « Maintenant, la tragédie a-t-elle pris toutes les formes qu'elle peut prendre, soit en elle-même, soit par rapport aux spectateurs? c'est une autre question. » *Poétique*, ch. IV, § 2.

2. Sous prétexte de vraisemblance matérielle, il arrive qu'on viole, ce qui est bien plus grave, la vraisemblance *morale*, comme Scudéry l'a reproché justement à Corneille dans ses *Observations sur le Cid*.

lusion complète qu'on exige de la poésie dramatique, a fort bien dit Schiller, n'aboutirait, si elle pouvait se réaliser, qu'à une misérable prestidigitation. Le jour, au théâtre, est de convention; la langue elle-même est idéale, et vous voudriez que l'action seule y fût réelle, en d'autres termes que la partie détruisît le tout! C'est ainsi que les Français, qui me semblent avoir en ce point fort méconnu l'esprit de l'antiquité, ont imaginé les unités de temps et de lieu... comme s'il pouvait y avoir d'autre lieu que le champ idéal où l'action se joue, d'autre temps que le temps nécessaire à son développement[1]! » — Gœthe a dit non moins judicieusement que Schiller : « Ce que le théâtre imite, il peut ne pas le représenter avec vraisemblance, mais il doit avoir une certaine vérité intérieure qui naît de l'accord de toutes les parties. Si le drame est bon, il constitue un petit monde en soi... Il n'y a qu'un spectateur tout à fait ignorant à qui une œuvre d'art puisse apparaître comme une œuvre de la nature... Un ouvrage d'art parfait est une correction de l'esprit humain... il s'élève au-dessus de la nature. Le véritable amateur ne considère pas seulement la vérité de l'imitation, mais aussi la perfection du choix, le talent de la composition, tout ce qui est au-dessus du monde réel dans le petit monde de l'art[2]. »

De même que les Grecs, Shakespeare n'a jamais considéré les unités de temps et de lieu comme une loi de l'art dramatique. Il les a tantôt observées et tantôt omises, selon que la nature des sujets qu'il avait à traiter s'y prêtait ou s'y refusait. Le plus souvent il s'en passe; mais quelquefois il s'y conforme, dans *la Tempête*, par exemple. Il n'y a pas, nous l'avons vu[3], de preuve plus concluante de l'indifférence parfaite de Shakespeare à l'égard des règles, que la présence dans son théâtre de quelques pièces dites régulières, telles que *la Tempête*, où sont réunies les unités de temps et de lieu, ou telles que *Richard II*, tragédie entièrement sérieuse d'où toute familiarité comique est bannie. Trop grand pour discuter et pour contredire, Shakespeare ne s'abaisse pas à fâcher les grammairiens. Il crée. Quand les prétendues

1. *De l'emploi du chœur dans la tragédie.*
2. *Entretiens avec Eckermann.*
3. Voy. t. I, ch. II, *Shakespeare et les doctrines littéraires.*

règles de l'art dramatique le gênent, il passe outre; quand elles s'accommodent aux conceptions de son génie, il ne craint pas de s'y conformer. Les adversaires systématiques des unités de temps et de lieu, comme de toute autre doctrine de l'école, ne sont pas moins dépendants, pas moins assujettis que leurs partisans systématiques; il n'y a de force et de liberté véritable que dans l'indifférence sereine du créateur qui, planant au-dessus de nos querelles, poursuit sans s'émouvoir sa carrière divine.

II

RESSEMBLANCES PLUS PROFONDES.

Traits du génie moderne chez les anciens, tels que le sentiment mélancolique de la destinée humaine. — Traits du génie antique dans le théâtre de Shakespeare : la sérénité de l'artiste ; l'humanité vraie de ses héros ; la représentation des sentiments les plus généraux de notre nature.

C'est un fait hors de contestation que la matière de la poésie dramatique, sentiments, passions, caractères, est infiniment plus riche dans notre âge moderne qu'elle ne pouvait l'être dans l'antiquité, puisque aujourd'hui l'humanité a vu plus de choses et qu'elle a vécu davantage. Plus vieux de deux mille ans que les Grecs, nous avons beaucoup plus d'expérience qu'eux, et c'est nous qui sommes vraiment les anciens. « Toute la suite des hommes pendant le cours de tant de siècles, a dit Pascal dans un fragment célèbre, doit être considérée comme un même homme qui subsiste toujours et qui apprend continuellement... Comme la vieillesse est l'âge le plus distant de l'enfance, qui ne voit que la vieillesse dans cet homme universel ne doit pas être cherchée dans les temps proches de sa naissance, mais dans ceux qui en sont les plus éloignés? Ceux que nous appelons anciens étaient véritablement nouveaux en toutes choses et formaient l'enfance des hommes proprement; et comme nous avons joint à leurs connaissances l'expérience des siècles qui les ont suivis, c'est en nous que l'on peut trouver cette antiquité que nous révérons dans les autres. »

Le christianisme; la diffusion des races germaniques sur le monde gréco-romain ; les croisades, et l'orient révélé aux peuples d'occident; les voyages d'exploration, et le globe entier par-

couru peu à peu ; les découvertes scientifiques ; la Renaissance des lettres et des arts ; la Réforme, et les grands conflits d'idées religieuses, philosophiques, politiques, etc : autant d'événements d'une portée incalculable qui ont indéfiniment agrandi, élargi l'horizon de l'esprit humain et le cercle de son activité.

La matière de la poésie, comme de la pensée en général, étant plus riche sans comparaison aujourd'hui que dans l'antiquité, il en résulte que la perfection artistique, je veux dire l'harmonie du fond et de la forme, est un idéal bien plus difficile à atteindre pour nous que pour les Grecs. L'art, évidemment, peut mettre en œuvre une matière finie et limitée avec une bien autre perfection qu'une matière illimitée et infinie, mais aussi avec moins de peine et moins de gloire. Voilà ce qu'il ne faut pas oublier quand on parle de la perfection de l'art grec. Les Grecs sont supérieurs à tout dans les arts plastiques, tels que la sculpture, dont l'idéal est net et déterminé ; mais dans les arts qui tendent à exprimer quelque chose d'infini, comme la musique et la poésie, la perfection grecque n'est pas nécessairement supérieure aux œuvres moins parfaites, mais plus riches et plus profondes, des modernes. Herder reprochait à Gœthe de ne pas admettre assez expressément cette distinction capitale dans la préférence trop absolue que celui-ci donnait aux Grecs sur les modernes, et il disait : « J'espère prouver quelque jour que nous confondons le maximum des arts plastiques et de dessin, qui peut être atteint par un peuple ou par quelques individus, avec le maximum de la poésie, qui doit s'élever et devenir de plus en plus difficile par l'augmentation de nos connaissances et par la suite des siècles... Les seules choses que les Grecs puissent nous apprendre sont la pureté et l'harmonie des contours ainsi que le sentiment de l'humanité ; quant à l'exiguité de leur matière, la richesse de notre siècle devrait en avoir honte. »

Les poètes modernes, de nos jours surtout, ont souvent parlé de la soif d'infini qui les tourmente, de leur aspiration vers je ne sais quoi d'irréalisable. On ne peut dire que ce sentiment fût inconnu des Grecs ; mais, chose curieuse, ils le blâmaient sévèrement ; la tendance au vague et à l'indéterminé est, dans leur mythologie, un motif de damnation : ils ont précipité dans le tartare les puissances titaniques qui personnifient l'absence de

règle et de mesure, Prométhée, Tantale, Sisyphe, « types des désirs insatiables qui, toujours renaissants et jamais assouvis, ne permettent pas à l'âme de goûter le repos dans la satisfaction[1] ». L'idéal des Grecs en toutes choses est la mesure; leur maxime est : rien de trop; leur sagesse est de suivre la nature en gardant la modération et la santé; pour eux, le secret du bonheur est de se contenter de peu. — Deux écrivains, MM. Taine et Renan, ont peint, mieux que personne, cette joyeuse et robuste adolescence de l'esprit humain en Grèce. Il faut ici les citer, non seulement pour le plaisir de leur donner la parole, dont ils se servent si habilement, mais parce que nous aurons une réserve importante à faire à leur pensée, ou du moins à ce que l'expression de leur pensée a de trop absolu.

« Le Grec, dit M. Taine, prend la vie comme une partie de plaisir. Entre ses mains, les idées et les institutions les plus graves deviennent riantes; ses dieux sont les « dieux heureux qui ne meurent pas ». Ils vivent sur les sommets de l'Olympe « que les vents n'ébranlent point, où s'ouvre l'éther sans nuages, où court agilement la blanche lumière ». Là, dans un palais éblouissant, assis sur des trônes d'or, ils boivent le nectar et mangent l'ambroisie, pendant que les muses « chantent avec leurs belles voix ». Un festin éternel en pleine lumière, voilà le ciel pour le Grec; partant, la plus belle vie est celle qui ressemble le plus à cette vie des dieux. Chez Homère, l'homme heureux est celui qui peut « jouir de sa jeunesse florissante et atteindre au seuil de la vieillesse ». Les cérémonies religieuses sont un banquet joyeux dans lequel les dieux sont contents parce qu'ils ont leur part de vin et de viande. Les fêtes les plus augustes sont des représentations d'opéra. La tragédie, la comédie, les chœurs de danse, les jeux gymniques, sont une partie du culte. Ils n'imaginent pas que, pour honorer les dieux, il faille se mortifier, jeûner, prier avec tremblement, se prosterner en déplorant ses fautes; mais qu'il faut prendre part à leur joie, leur donner le spectacle des plus beaux corps nus, parer pour eux la cité, élever l'homme jusqu'à eux, en le tirant pour un instant de sa condition mortelle par le concours de toutes les magnificences que l'art et la poésie peuvent assem-

1. Hegel, *Cours d'Esthétique*, traduit par M. Ch. Bénard, t. II, p. 279.

er. Pour eux, cet « enthousiasme » est la piété, et, après avoir bordé par la tragédie du côté des émotions grandioses et solennelles, il s'épanche encore dans la comédie du côté des bouffonneries folles et de la licence voluptueuse [1]. »

M. Renan écrit: « La belle humeur, la joie de vivre, sont les choses grecques par excellence. Cette race a toujours vingt ans: pour elle, *indulgere genio* n'est pas la pesante ivresse de l'Anglais, le grossier ébattement du Français; c'est tout simplement penser que la nature est bonne, qu'on peut et qu'on doit y céder. Pour le Grec, en effet, la nature est une conseillère d'élégance, une maîtresse de droiture et de vertu. » Comparant les poètes grecs aux poètes latins, M. Renan trouve ceux-ci plus sérieux, plus profonds, et il dit : « Lucrèce a fourni le modèle du grand poème philosophique, à la fois hymne et blasphème, inspirant tour à tour la sérénité et le désespoir, pénétré de ce sentiment profond de la destinée humaine qui manqua toujours aux Grecs. Ceux-ci, en vrais enfants qu'ils étaient, prenaient la vie d'une façon si gaie, que jamais ils ne songèrent à maudire les dieux, à trouver la nature injuste et perfide envers l'homme. De plus graves pensées se firent jour chez les philosophes latins [2]. »

Telle est l'idée générale que MM. Taine et Renan se font de la poésie grecque. Comme toutes les idées générales en littérature, elle prête à la critique, elle comporte un certain nombre d'exceptions; mais il ne faut pas que ces exceptions obsèdent notre vue au point de nous empêcher de reconnaître ce que l'idée, en somme et en gros, a de vrai. Ou il faut s'interdire toute généralisation, ou il faut admettre des idées générales qui soient l'expression de la simple pluralité des cas. La classification la plus grandiose que la philosophie de l'art ait imaginée, celle de Hegel, contient au fond assez de vérité pour pouvoir rendre d'utiles services à la critique et à l'histoire, en dépit des innombrables réserves de détail que l'érudition trouve chaque jour à y faire. Essayons de traduire la pensée de Hegel; je dirai ensuite les exceptions qui contredisent plus ou moins la théorie de l'auteur allemand et celle des deux écrivains français.

Hegel divise l'histoire de l'art en trois grandes périodes: celle

1. *Philosophie de l'art en Grèce.*
2. *Les Apôtres*, p. 328.

de l'art *symbolique*, où la matière indomptée, colossale, écrase de sa masse et de son poids l'esprit humain encore impuissant et maladroit qui s'efforce de la faire servir à manifester ses idées; celle de l'art *classique*, où l'harmonie entre les deux termes, l'esprit et la matière, l'homme et la nature, est parfaite; enfin celle de l'art *romantique*, où cette harmonie est rompue de nouveau, mais en sens inverse: ce n'est plus l'esprit de l'homme qui paraît petit et misérable à côté de la matière et du monde extérieur; c'est la matière, c'est la nature, qui désormais est un néant pour l'être spirituel devenu à ses propres yeux la seule substance et la seule réalité. Quelques exemples rendront ces abstractions plus claires.

Toutes les personnes qui ont traversé un musée d'antiquités égyptiennes ou assyriennes ont présents à la mémoire des échantillons de l'art symbolique. « Ce que l'orient offre aux regards, ce sont des villes d'une étendue prodigieuse, Ninive, Babylone; des tours démesurées comme Babel; des pyramides *à l'instar des montagnes;* des temples qui se prolongent sans fin comme en Égypte; des palais qui font de Versailles une miniature, comme Khorsabad; des statues gigantesques... En outre toutes ces constructions sont peintes et ornementées... L'infini dans les dimensions, l'infini dans les détails décoratifs, voilà l'idéal effréné qui entraîne l'artiste à sa suite [1]. »

L'art grec, avant de devenir classique, a traversé une période de symbolisme à la façon orientale. C'est à ce style qu'appartiennent non seulement les simulacres de bois du VIe siècle, qui sont encore cirés, frottés, frisés, vêtus de robes bariolées, parés de colliers, de boucles, de breloques; mais la sculpture d'or et d'ivoire, si généralement pratiquée au siècle de Périclès que le marbre est alors à l'état d'exception. C'est à ce style qu'appartiennent aussi l'architecture et l'ornementation des palais de Ménélas et d'Alcinoüs dans Homère, et tant d'hyperboles de l'*Iliade:* Jupiter ébranlant l'Olympe d'un mouvement de ses sourcils; l'armée des Grecs enveloppée par l'ombre du casque de Pallas; Mars couvrant sept plèthres de son corps, et égalant

1. Boutmy, *Philosophie de l'architecture en Grèce*, p. 78. J'emprunte à cet excellent livre quelques-uns des exemples qui suivent touchant la période orientale de l'art grec.

lans un seul cri la clameur de dix mille guerriers. C'est à ce style enfin qu'appartiennent les mots « de sept pieds de long » dans Eschyle, son langage *au panache flottant*, comme disait Aristophane, « ses expressions solidement charpentées comme le pont d'un navire, tirées de sa poitrine avec le souffle d'un géant [1] », ses métaphores énormes et incohérentes. Tant que dure la période orientale et symbolique de l'art, la beauté ne fait qu'un avec la grandeur, la richesse et l'éclat.

L'art classique a pour caractère la correction, la justesse, le fini, l'union idéale de la matière avec l'esprit, la sûre et pleine atteinte d'un but raisonnablement élevé et accessible à un courage honnête. Il a aussi pour caractère la généralité noble du style. La poésie dramatique de Sophocle est plastique comme la sculpture de Phidias ou de son école; elle revêt d'une belle forme des choses que le poète n'a point tirées de son propre fonds, qu'il n'a pas cherchées dans sa tête ni dans son cœur non plus, mais qui existaient en substance dans la nature, dans la tradition historique ou dans l'imagination d'un peuple entier. Elle est absolument impersonnelle; vous pouvez lire, relire d'un bout à l'autre les poèmes de Sophocle, sans y surprendre la plus petite révélation sur lui-même, sur sa vie, son caractère, ses mœurs, ses sentiments secrets, ses idées particulières.

Dans l'art romantique, cette belle plasticité disparaît. L'harmonie est de nouveau détruite entre l'ouvrier et la matière de ses œuvres; la richesse d'idées et de sentiments, qui distingue la personne moderne, entraîne un des plateaux de la balance, et du même coup rachète et compense amplement la rupture de l'équilibre. Qui donc ne se consolerait d'avoir perdu les belles lignes pures de l'antique simplicité, quand nous avons à leur place l'âme d'un Dante, l'imagination d'un Shakespeare, le cœur d'un Corneille, l'esprit d'un Voltaire et la raison d'un Gœthe? L'individualité, la *subjectivité infinie*, comme s'exprime Hegel, est le principe de l'art romantique, par opposition à la beauté impersonnelle et objective qui caractérise l'art classique.

Telles sont les grandes lignes de démarcation entre l'art grec et l'art moderne : d'une part, la perfection de la forme, le fini, la *sérénité*, le caractère noblement général et impersonnel

1. *Les Grenouilles.*

des œuvres; d'autre part, la profondeur et la richesse du fond, l'aspiration vers quelque chose d'irréalisable et d'infini, source de la *mélancolie*, le caractère subjectif et individuel des œuvres. — Je répète qu'en gros cette division me paraît juste ; mais, si nous descendons dans le détail, nous allons découvrir de bien curieuses et intéressantes exceptions: nous trouverons quelques anciens plus modernes et quelques modernes plus anciens que ne l'enseigne la théorie, et parmi les modernes qui ressemblent à des anciens, qui trouverons-nous? Shakespeare.

Remarquons d'abord que l'art romantique et l'art symbolique se rejoignent en ceci, que tous les deux sortent également de la parfaite mesure de l'art classique et qu'ils ont l'un et l'autre quelque chose d'excessif et de disproportionné. Je pourrais citer telle habitude du style de Shakespeare, telle exubérance de poésie, telle prodigalité de métaphores semées au hasard sans logique et sans choix, qui rappelle certaines allures du style exorbitant d'Eschyle. Il y a de l'affinité entre ces deux génies, et j'en trouve la preuve, une preuve très piquante, dans l'admiration enthousiaste que notre grand poète romantique, Victor Hugo, a vouée à Eschyle, qu'il appelle *Shakespeare l'Ancien*. Certes, ce n'est point pour ce qu'il a déjà de classique et de grec que Victor Hugo aime Eschyle ; c'est à cause de ce qui lui reste encore d'oriental. « Il a de l'Inde en lui, écrit-il... c'est une sorte de béhémoth... » Voilà ce qui le ravit dans Eschyle; et c'est aussi en tant qu'hippopotame que Shakespeare lui plaît[1].

Pendant qu'il rappelle Eschyle par certains côtés abrupts et grandioses de sa poésie, Shakespeare ressemble à Sophocle par l'étonnante objectivité de son théâtre. Il n'y a pas dans toute la littérature romantique de poète plus impersonnel que lui; ni Caldéron, ni Schiller, ni Gœthe, ni Corneille, ni Racine, ne peuvent à cet égard lui être comparés. Il est véritablement antique en cela; et notez bien qu'il est aussi objectif, aussi impersonnel non seulement que Sophocle, poète sa-

1. Il y a de Veuillot sur Victor Hugo une phrase qui le définit complètement, parce qu'elle dit à la fois son *énormité* et son *bariolage*, ces deux caractères de l'art symbolique: « Ce n'est pas Apollon, ce serait plutôt Hercule, mais un Hercule chinois, colossal et maniéré, capable de concevoir et de construire le colosse de Rhodes, incapable de ne pas l'enjoliver, barioler et enluminer jusqu'à le rendre grotesque et même petit. »

vant, mais qu'Homère, poète naïf. Hallam a remarqué que les deux plus grands noms de la poésie, Homère et Shakespeare, ne sont guère pour nous que des noms, et que les personnalités qu'ils désignent nous sont à peu près inconnues.

A la belle objectivité des anciens, Shakespeare ajoute la santé morale, la sérénité qui les distingue. La maladie de notre siècle, la mélancolie, lui est étrangère. Il inaugure sa carrière par un poème franchement sensuel et païen, par de joyeuses comédies d'amour; il la couronne par des œuvres magistrales de conciliation et d'apaisement, telles que *Cymbeline* et *la Tempête*. Il a représenté dans son théâtre toutes les formes imaginables du mal et du bien, du crime et de la vertu, du bonheur et du malheur, de l'innocence et du péché; tantôt ses dénoûments satisfont le besoin de justice qui est dans nos cœurs; tantôt ils le trompent comme à plaisir, ne laissant aux âmes pieuses que l'espoir incertain d'une réparation d'outre-tombe : mais, toujours indépendant de ses propres créations, le poète se borne à tenir un miroir devant la nature; il est impossible de découvrir dans ses ouvrages aucune trace de préoccupation personnelle relativement aux mystères de la destinée humaine. Non seulement on ne rencontre pas chez lui le doute philosophique d'un Gœthe, encore moins l'ardent mysticisme de l'auteur de *la Divine Comédie;* mais il n'a rien d'aussi pénétrant et d'aussi tendre que certains accents de Virgile parlant des trépassés. Virgile est un poète plus moderne, j'allais dire plus chrétien que Shakespeare. — Je n'ai garde d'oublier la plus amère, la plus profonde, la plus mélancolique de ses œuvres : *Hamlet*; mais pourquoi Hamlet ne serait-il pas un personnage comme un autre, une création objective? Il n'est pas absolument nécessaire de supposer que le poète a exprimé des sentiments personnels par la bouche de son héros; si on l'a toujours cru, c'est que notre faiblesse a trop de peine à concevoir l'ampleur surnaturelle de génie que révèle une si grande diversité de caractères, et que notre curiosité veut à toute force découvrir quelque part l'homme dans un coin de son théâtre.

Si maintenant nous considérons au même point de vue les anciens, nous trouverons chez eux plus d'un trait de cette mélancolie qui passe pour une maladie moderne. C'est ici que la généralisation trop absolue de MM. Taine et Renan doit être corri-

gée et atténuée par bien des exceptions particulières. Aristote observait déjà qu'en général les hommes de génie sont d'humeur mélancolique; il citait, comme exemples, Socrate, Platon, Lysandre, Héraclite. « Depuis le Bellérophon d'Homère qui, abandonné des dieux, errait seul dans la plaine aléenne, rongeant son cœur et fuyant la trace des hommes, Aristote attribue cette disposition à tous les hommes supérieurs : philosophes, hommes d'État, poètes, artistes[1]. » Le savant auteur des études sur *le Spiritualisme et l'Idéal dans l'art et la poésie des Grecs*, M. Chassang, critiquant le passage de M. Renan que nous avons cité, soutient « qu'aucun des sentiments profonds de la nature n'a manqué aux Grecs, qu'aucune des angoisses d'une âme inquiète ne leur a été inconnue. On trouve, dit-il, de grands traits de mélancolie dans Pindare, dans Sophocle, et jusque dans le comique Ménandre, auquel appartient cette maxime : celui qu'aiment les dieux meurt jeune. » Et M. Jules Girard a écrit un gros livre, dont le titre seul annonce une thèse diamétralement opposée à celle de M. Taine : *le Sentiment religieux en Grèce.*

« La vie, dit Pindare, est le rêve d'une ombre. » Le chœur des vieillards, dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, s'écrie douloureusement : « Vers les dernières années de l'âge, quand le feuillage de la vie s'est desséché, l'homme suit sa route marchant sur trois pieds; débile à l'égal d'un enfant, ce n'est plus que le fantôme d'un songe errant pendant le jour[2]. » J'emprunte à une traduction en vers de Sophocle par M. Guiard les citations suivantes de fragments de tragédies perdues :

L'homme est un souffle vain, une ombre et rien de plus...

Des mortels agités ô destin lamentable!
Que sommes-nous? hélas! atomes, grains de sable,
Que le vent du malheur chasse et roule en tout sens!

Euripide était un poète d'humeur sombre et atrabilaire, qui ne riait jamais. Voici une des mille réflexions mélancoliques qui abondent dans son théâtre : « Ce n'est pas d'aujourd'hui, s'écrie-

1. Jules Girard, *le Sentiment religieux en Grèce.*
2. Comparez, dans *Macbeth*, les réflexions du héros sur la vie humaine lorsqu'il apprend la mort de sa femme, et dans *As you like it* le tableau de la vie humaine par le misanthrope Jacques.

-il dans sa tragédie de *Médée*, ce n'est pas d'aujourd'hui que es mortels me paraissent une ombre vaine, et je ne crains pas de dire que ceux des mortels qui passent pour sages sont les plus atteints de folie. Le bonheur n'est point fait pour les mortels. » Ménandre écrit : « Si un dieu venait me dire : Après ta mort tu rentreras aussitôt dans la vie ; tu seras ce que tu voudras, chien, mouton, bouc, homme ou cheval ; car il faut que tu vives par deux fois, la destinée est ainsi faite ; mais choisis la condition qui te plaît ; — je crois que je lui répondrais aussitôt : Fais de moi ce que tu voudras, pourvu que tu ne fasses plus de moi un homme ; car l'homme est le seul des êtres vivants à qui le bonheur soit injustement donné, et la peine imposée injustement... Qu'un homme soit vertueux, d'une haute origine et noble de cœur, cela ne lui sert de rien, dans le monde tel qu'il est fait aujourd'hui. Le flatteur s'empare de la première place, le calomniateur de la seconde, le méchant de la troisième. Mieux vaut vivre dans le corps d'un âne, que de nous voir éclipsés par des gens qui ne nous valent pas. » M. Guillaume Guizot, après avoir cité ce passage, demande : « N'est-ce pas là *ce gouffre où triomphent les vices*, d'où Alceste veut sortir[1] ? »

En fait de haute mélancolie, je ne sais si toute la littérature grecque offre rien de plus frappant que certain passage du vieil Hérodote. Rappelons d'abord comment l'historien entre en matière : « Les cités qui étaient grandes autrefois sont devenues petites pour la plupart, et celles qui sont grandes au moment où j'écris ont commencé par être petites. Sachant donc que la prospérité humaine n'a rien de permanent, je parlerai également des unes et des autres. » Voici maintenant la page capitale, celle où Xerxès, à Abydos, contemple son armée, d'une hauteur où il est assis :

« Lorsqu'il vit tout l'Hellespont couvert de ses vaisseaux, tout le rivage et toutes les plaines du territoire encombrées de monde, Xerxès alors s'applaudit de son bonheur ; et, après cela, il se prit à pleurer. Ce que voyant Artaban, son oncle paternel, le même qui, tout d'abord, avait osé le dissuader ouvertement l'attaquer la Grèce, Artaban donc, s'apercevant qu'il pleurait, ui dit : O roi ! qu'il y a loin de ce que tu fais maintenant à ce

1. *Ménandre*, p. 336.

que tu faisais naguère! Tu te disais heureux, et tu pleures. Xerxès répondit : C'est que je me suis senti pris d'attendrissement, en songeant combien la vie humaine est courte, à telles enseignes que, de tous ces hommes-ci, aucun ne sera debout dans cent ans. — Artaban lui répondit : C'est peu, et nous trouvons dans la vie de bien autres sujets d'affliction. Dans une carrière si bornée, aucun de ces hommes-là, ni personne ici-bas n'est assez heureux pour qu'il ne lui arrive point, je ne dis pas une fois, mais souvent, de trouver la mort préférable à la vie. Les malheurs assaillent, les maladies troublent cette existence si courte et la font paraître longue. Ainsi la mort, à cause de l'amertume de la vie, est pour l'homme le plus désirable des refuges et la divinité, qui nous fait goûter quelque douceur à vivre, s'en montre aussitôt jalouse [1]. »

Ces exemples suffisent pour montrer entre la pensée moderne et la pensée antique les points de contact les plus profonds. Si comparés à notre vieille sagesse, les Grecs sont des enfants, ne l'étaient pas toujours autant qu'on l'a dit, et les deux mille années d'existence et d'expérience que nous avons de plus que les anciens n'ont point mis entre eux et nous d'abîme infranchissable.

Le trait le plus antique du génie de Shakespeare, c'est *l'humanité* de ses héros. Il est, à cet égard, dans la bonne tradition grecque si différente de la tradition latine et française. Cicéron blâmait *Philoctète* de Sophocle de souffrir simplement, comme souffre nature quand elle cède à la douleur; il aurait désiré une tenue un langage plus virils [2]. On sait avec quelle perfection désespérante Sénèque a mis en pratique la doctrine littéraire de Cicéron; personnages relativement si humains et si naturels des tragiques grecs deviennent dans son théâtre des stoïciens raides et déclamatoires. Nos tragiques français, il faut l'avouer, ont plutôt suivi en ce point l'exemple de Sénèque que celui des Grecs. Pour Corneille, cela est évident. Parmi les critiques que Scudéry adressa à l'auteur du *Cid*, une surtout est d'une justesse assommante, lorsqu'il dit à propos du comte de Gormas : « Je crairais assurément qu'en faisant ce rôle l'auteur aurait cru fa

1. Cité par Tournier, *Némésis et la jalousie des dieux*.
2. *Tusculanes*, II, 23.

parler Matamore et non pas le comte, si je ne voyais que presque tous ses personnages ont le même style et qu'il n'est pas jusqu'aux femmes qui ne s'y piquent de bravoure. » Racine, poète incomparablement plus fin et plus souple que Corneille, moins grand en un sens que son devancier, mais bien supérieur en un autre, si la vérité des peintures morales est le plus haut effort de l'art dramatique, Racine lui-même, malgré son goût et son génie exquis, malgré son intelligente admiration de l'art grec, n'est pas au niveau du modèle antique, lorsqu'il fait dire à son Iphigénie :

Mon père,
Cessez de vous troubler, vous n'êtes point trahi.
Quand vous commanderez, vous serez obéi.
Ma vie est votre bien. Vous voulez le reprendre :
Vos ordres sans détour pouvaient se faire entendre.
D'un œil aussi content, d'un cœur aussi soumis
Que j'acceptais l'époux que vous m'aviez promis,
Je saurai, s'il le faut, victime obéissante,
Tendre au fer de Calchas une tête innocente,
Et respectant le coup par vous-même ordonné,
Vous rendre tout le sang que vous m'avez donné.

Si pourtant ce respect, si cette obéissance
Paraît digne à vos yeux d'une autre récompense,
Si d'une mère en pleurs vous plaignez les ennuis,
J'ose vous dire ici qu'en l'état où je suis,
Peut-être assez d'honneurs environnaient ma vie
Pour ne pas souhaiter qu'elle me fût ravie,
Ni qu'en me l'arrachant un sévère destin
Si près de ma naissance en eût marqué la fin.
Fille d'Agamemnon, c'est moi qui la première,
Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père;
C'est moi qui si longtemps le plaisir de vos yeux,
Vous ai fait de ce nom remercier les dieux,
Et pour qui tant de fois prodiguant vos caresses,
Vous n'avez point du sang dédaigné les faiblesses.
Hélas ! avec plaisir je me faisais conter
Tous les noms des pays que vous alliez dompter ;
Et déjà, d'Ilion présageant la conquête,
D'un triomphe si beau je préparais la fête.
Je ne m'attendais pas que pour le commencer,
Mon sang fût le premier que vous dussiez verser.

Non que la peur du coup dont je suis menacée
Me fasse rappeler votre bonté passée.
Ne craignez rien : mon cœur, de votre honneur jaloux,
Ne fera point rougir un père tel que vous;
Et si je n'avais eu que ma vie à défendre,
J'aurais su renfermer un souvenir si tendre.
Mais à mon triste sort, vous le savez, Seigneur,
Une mère, un amant attachaient leur bonheur.
Un roi digne de vous a cru voir la journée
Qui devait éclairer notre illustre hyménée.

Déjà sûr de mon cœur à sa flamme promis,
Il s'estimait heureux : vous me l'aviez permis
Il sait votre dessein; jugez de ses alarmes.
Ma mère est devant vous, et vous voyez ses larmes.
Pardonnez aux efforts que je viens de tenter
Pour prévenir les pleurs que je leur vais coûter.

Je sens tout ce qu'il y a de suave beauté dans ce langage si plein d'une onction pénétrante, dans cette réserve qui cache, mais qui laisse entrevoir une profonde émotion, enfin dans cette résignation de la vierge *chrétienne*. Cela est délicat et noble, mais il faut avouer aussi que les sentiments exprimés par l'Iphigénie de Racine ne sont pas assez naturels. C'est moins la vie qu'elle paraît regretter, que les honneurs dont elle était environnée et que la gloire d'une illustre alliance. On peut concevoir quelque chose de plus simple, de plus pathétique, de plus *humain*. Écoutons l'Iphigénie d'Euripide :

« Mon père! si j'avais l'éloquence d'Orphée, si j'avais la persuasion qui attire les rochers, si je pouvais, par mes discours, enchanter qui je voudrais, je m'en servirais en ce moment ; mais je n'ai pour art que mes larmes, que je laisse couler devant vous... Suppliante, je prosterne à vos pieds ce corps que ma mère vous a enfanté avec douleur. Ne me faites pas périr si jeune, la lumière est si douce à voir! Ne me faites pas descendre aux ténèbres souterraines. Je suis la première qui vous ai appelé du nom de père, la première que vous avez appelée votre enfant, et qui, assise sur vos genoux, vous faisais de tendres caresses, que vous me rendiez avec amour. Vous me disiez alors : Quand te verrai-je, ma fille, heureuse et florissante dans la maison d'un époux? Et moi, je vous disais, en pressant de mes mains ces joues que je touche maintenant : Mon père, quand vous serez vieux, je vous recevrai sous l'abri de ma maison, et je vous rendrai les soins que j'ai reçus de vous. — J'ai gardé le souvenir de ces discours; mais vous les avez oubliés et vous voulez me faire mourir. Au nom de Pélops et de votre frère Atrée, au nom de ma mère, qui a tant souffert à ma naissance et qui souffre plus cruellement aujourd'hui, ne me tuez pas! Qu'ai-je à faire avec les fautes de Pâris et d'Hélène, et pourquoi seraient-elles cause de ma mort? Mon père, tournez vos yeux vers moi, donnez-moi un regard et un baiser... Viens, mon frère, petit enfant trop faible pour me secourir ; viens

supplier ton père avec tes larmes; dis-lui de ne pas faire mourir ta sœur... Voyez, il vous supplie, mon père... Épargnez-moi, ayez pitié de ma vie. Vos deux enfants, l'un faible encore et l'autre hélas! qui a grandi pour mourir, touchent, en suppliants, votre menton. Je n'ajouterai qu'une chose, plus forte que tous les discours : il est doux aux hommes de voir la lumière du jour; il n'y a point de lumière au-dessous de nous; c'est folie de vouloir mourir, et vivre obscur vaut mieux que mourir dans la gloire. »

Voilà la nature. Eh bien, c'est ainsi que pleure Desdémone à ses derniers instants; c'est ainsi que tremble Juliette, assaillie de terreurs au moment de recourir au moyen désespéré qui doit par une mort apparente la conserver à Roméo [1]. L'Iphigénie de Racine est une princesse; son langage ne convient qu'à la fille du roi des rois: l'Iphigénie d'Euripide, Desdemona, Juliette, sont des femmes; elles parlent comme parlerait toute femme dans la même situation. Et ce n'est pas seulement Iphigénie, c'est Antigone, c'est Polyxène, c'est Ajax, ce sont les hommes comme les femmes, qui, dans le théâtre grec, regrettent la vie et la douce clarté du jour avec la même simplicité. Si Shakespeare, en ce point, tient plus des Grecs que de la tradition latine, ce n'est pas, encore une fois, qu'il ait étudié et imité les Grecs; c'est qu'il a suivi, comme eux, la nature.

« Jamais le poète grec, a dit Schiller, ne rougit de la nature... L'artiste grec qui veut représenter un Laocoon, une Niobé, un Philoctète, ne s'inquiète ni de la princesse, ni du roi; il s'en tient à l'homme... Voyez Homère et les tragiques : la nature souffrante parle chez eux avec vérité, ingénument, et de façon à nous pénétrer jusqu'au fond du cœur; toutes les passions y jouent librement leur jeu, et les règles du convenable n'y compriment aucun sentiment. Les héros sont accessibles, ni plus ni moins que les autres hommes, à tout ce que souffre l'humanité, et ce qui en fait des héros, c'est précisément qu'ils ressentent fortement et profondément la souffrance, sans que la souffrance pourtant les surmonte... Jamais le Grec ne met sa gloire à être insensible ou indifférent à la souffrance, mais bien à la supporter en la ressentant tout entière. Les dieux mêmes des Grecs doivent payer tribut à la nature, dès que le poète les veut rapprocher de l'humanité. Mars blessé crie de douleur comme dix mille hommes ensemble,

1. Remarque faite par M. Patin, *Études sur les tragiques grecs*, t. II, *Antigone*.

et Vénus, égratignée par un fer de lance, remonte pleurante vers l'Olympe, en maudissant tous les combats [1]. »

La plus lourde faute qu'un critique puisse commettre, celle dont j'ai particulièrement à cœur de me garder dans ce livre, c'est d'avoir pour l'auteur qu'il étudie un culte naïvement exclusif et de composer son éloge des blâmes distribués à tous ses rivaux. Les étrangers ont la manie de louer Shakespeare sans mesure, aux dépens des classiques français : je ne manquerai pas une occasion de défendre nos poètes, quand l'ignorance injuste les attaque; mais je tâche d'éviter tout parti pris, toute exagération dans un sens comme dans l'autre. Schiller, dans un passage cité plus haut [2], a célébré dignement la noblesse et la majesté de la tragédie française; le passage suivant doit être regardé comme la contrepartie de ce magnifique hommage; c'est dire qu'il ne contient qu'une partie de la vérité, et en outre l'expression de cette vérité partielle est gâtée par un défaut sensible de mesure; mais le fond de la critique reste juste : « Dans la tragédie française, continue Schiller, le ton glacial de la déclamation étouffe la véritable nature, et les tragiques français, avec leur culte superstitieux pour le *décorum*, s'ôtent absolument les moyens de peindre la nature humaine dans sa vérité. Le *décorum* fausse toujours l'expression de la nature, et cette expression pourtant est ce que l'art réclame impérieusement... Les héros d'un Corneille et d'un Voltaire dépouilleront leur humanité bien plutôt que leur dignité. Ils ressemblent à ces rois et à ces empereurs de nos vieux livre d'images qui se mettent au lit avec leur couronne. »

Dans ces études de littérature comparée, où il nous arrive d sauter brusquement d'une extrémité à l'autre de l'histoire d l'art dramatique, je sens et je sentirai toujours davantage com bien la vérité littéraire est chose délicate, à quels prodiges d'a dresse et de stratégie, mouvements tournants, volte-face, retraites il faudrait avoir recours pour n'être pas pris à toute minute e flagrant délit de contradiction. En opposant Shakespeare et l'ar grec à la tradition latine et française, ce sont, au fond, deux ten dances éternellement parallèles de l'art dramatique que nou

1. *Du Pathétique.* — Voy. aussi le *Laocoon*, section I; Schiller ne fait guè que reproduire ici les célèbres considérations de Lessing.
2. Page 12.

avons comparées, la vérité et la grandeur, et il y aurait bien de la légèreté à préférer sans réserve la première à la seconde. On peut abuser du vrai comme du grand. Si l'abus du grand mène à la déclamation, l'abus du vrai conduit aux vulgarités du réalisme. Les bons poètes se tiennent à égale distance de l'un et de l'autre. Est-ce que, par hasard, le *décorum* manquerait à la sévère beauté de l'art grec? Est-ce que la nature et l'humanité font défaut au cœur du vieil Horace? A-t-on le droit de dire, à cause d'un peu d'emphase, qu'un poète tel que Corneille soit *inférieur* à qui que ce soit, quand son théâtre est la plus grande école qui existe du devoir et de l'honneur? Est-ce donc un objet plus digne de la Muse, de peindre les défaillances de la pauvre humanité? Poète de salon, dit-on de Racine; et parce que ses héros sont galants et disent *ma princesse*, on ne croit pas qu'ils puissent être vrais et passionnés; mais n'est-ce pas, au contraire, le prodige de l'art, d'avoir su mettre tant de vérité et de passion sous des formes qui, revêtant toujours la nature d'un voile élégant et noble, ne la laissent pas moins paraître tout entière aux yeux de qui sait voir? Est-il plus beau de montrer la bête humaine dans sa laideur et sa nudité?... Je m'arrête; car, à force de correctifs et de repentirs, je finirais par faire à Shakespeare son procès : ce ne sont pas là mes affaires.

Une dernière ressemblance profonde de Shakespeare avec les anciens, c'est qu'il représente plus volontiers que la plupart des poètes modernes les grands sentiments généraux de la nature humaine, tels que l'amour conjugal, la tendresse paternelle ou maternelle, la piété filiale, l'affection des frères et des sœurs, l'amitié, etc., et qu'il fait dans son théâtre une place relativement peu considérable aux deux passions, romantiques par excellence, de l'honneur personnel et de l'amour proprement dit. Nos tragiques français, qui ont tant de peine à se passer de l'amour romanesque, semblent éviter, comme ridicule, la représentation pure et simple de l'amour dans le mariage. Suivant une remarque très fine et très juste de M. Saint-Marc Girardin [1], les épouses, dans la tragédie française, représentent plus l'honneur que l'amour conjugal. Telle est Pauline dans *Polyeucte*. Corneille n'a pas

1. *Cours de littérature dramatique*, t. IV, p. 379 et suiv.

cru pouvoir nous intéresser suffisamment par le simple spectacle de l'affection de cette femme pour son mari; voilà pourquoi il y a joint celui de sa fidélité au devoir luttant contre les souvenirs d'un premier amour; l'amante de Sévère est plus dramatique que l'épouse de Polyeucte. De même, Cornélie, dans *Pompée*, est une héroïne autant ou plus qu'une veuve; elle semble moins se souvenir du mari qu'elle a perdu, que du héros qui fut le rival de César. « Quand je vois, dit M. Saint-Marc Girardin, les personnages qui, dans l'antiquité, représentent l'amour conjugal, l'Alceste d'Euripide, la Panthée de Xénophon, ou, dans les temps modernes, l'Imogène de Shakespeare, je me dis : « Voilà des femmes qui aiment leurs maris sans s'inquiéter si ce sont des héros ou des hommes ordinaires ; c'est le véritable amour conjugal. Quand je vois Cornélie, je me demande si elle regretterait autant un mari qui n'aurait été qu'un général vulgaire. »

La fausse direction des regrets de Cornélie, l'introduction malheureuse dans le cœur de Pauline d'un sentiment contraire à l'amour conjugal, sont des travers qui ont leur origine psychologique dans l'idée déplorablement mesquine que la littérature française s'est toujours faite du mariage. A ses yeux, le mariage est une chose prosaïque, bourgeoise, bonne pour la comédie; la littérature française pense comme l'Armande des *Femmes savantes* qu'une idole d'époux est un plaisir *peu touchant*, et elle repousse de la scène tragique des sentiments aussi ridicules que ceux d'une femme qui aime son mari et d'un mari qui aime sa femme. Je n'exagère rien; la constante pratique de nos poètes a même été élevée à la hauteur d'une doctrine : « Introduisez, écrit Saint-Évremond, une mère qui se réjouit du bonheur de son cher fils ou s'afflige de l'infortune de sa pauvre fille, sa satisfaction ou sa peine fera peu d'impression sur l'âme des spectateurs. Pour être touché des larmes et des plaintes de ce sexe, *voyons une amante qui pleure la mort d'un amant, non pas une femme qui se désole de la perte d'un mari* [1]. »

Telle est l'idée que la légèreté de Saint-Évremond se fait de l'art tragique; ce n'est point, comme nous le verrons, la lecture de Shakespeare ni des Grecs qui la lui a suggérée.

1. Cité par Saint-Marc Girardin, au même endroit.

Caractère plastique et idéal des figures grecques. — Exceptions à cette loi ; la vérité psychologique dans le théâtre de Sophocle. — Diction oratoire des Grecs et des Français. — Que ce n'est point par le style que Shakespeare est réaliste, et qu'aucun vrai poète ne parle comme parle la nature ; défense de Racine contre une critique de Fénelon.

Oreste et Hamlet, avec un petit nombre d'autres personnages de la tragédie grecque et de la tragédie shakespearienne, se prêtent à des comparaisons particulières, qui peuvent être fort instructives, si elles sont faites dans un esprit vraiment historique, je veux dire pénétré du sentiment de la différence des temps et des lieux ; le rapprochement sert alors à mettre les contrastes dans une lumière plus vive, et les exemples individuels sont utiles pour animer et colorer les idées générales. En dehors de ce sage esprit historique, tout parallèle entre Shakespeare et l'Antiquité ne serait qu'une fantasmagorie. Cependant, insistons toujours sur l'importante distinction qu'il convient de faire entre les grands tragiques de la Grèce : tous trois ne font pas avec Shakespeare la même antithèse absolue. Le théâtre d'Eschyle et la majeure partie de celui de Sophocle sont exclusivement remplis de l'esprit des temps anciens ; exprimant l'art classique dans toute sa pureté, les chefs-d'œuvre qui nous restent de ces deux poètes représentent ce que j'ai appelé la *haute tragédie*, système diamétralement opposé à celui du drame moderne ou romantique. Euripide vient ensuite et ne conserve de l'édifice élevé par ses prédécesseurs que la structure extérieure et générale, qui bientôt croulera en ruines ; déjà le temple même est à l'esprit

nouveau. Avec ce poète tout change à tel point que, par les idées et les sentiments de ses personnages, sinon par la forme de ses tragédies, Euripide peut souvent paraître plus éloigné d'Eschyle que de Shakespeare. A cet égard, l'étude du rôle d'Oreste, en particulier, est pleine d'intérêt. La comparaison de ce héros avec Hamlet ne fait pas seulement ressortir, sous l'analogie superficielle des situations, le contraste des caractères; elle révèle aussi un commencement de profonde ressemblance morale, quand de l'Oreste de la haute tragédie on passe à celui d'Euripide.

Mais ce parallèle doit servir de couronnement et de conclusion à tout cet ouvrage; avant d'entrer dans l'examen détaillé des rôles (au nombre de cinq ou six) qui se prêtent à une étude comparative, mon dessein est d'esquisser en traits larges et généraux les grandes différences de la tragédie grecque et de la tragédie shakespearienne à tous les points de vue, d'abord à celui des caractères.

La vie, la vérité, la variété, la richesse, la profondeur, l'individualité, les nuances : telles sont les beautés principales que nous avons admirées dans les caractères de Shakespeare; des beautés d'une nature essentiellement différente rendent les caractères de la tragédie antique également admirables : ce qu'on loue en eux, c'est la grandeur, la simplicité, l'idéal, l'unité, la solidité plastique. Comment s'est opérée la transformation? Pourquoi les personnages ont-ils perdu le cachet hautement général et quasi-divin qu'ils avaient dans le théâtre grec, pour acquérir en retour les nuances variées à l'infini de ce qui est profondément humain et individuel? Une réponse complète à cette question contiendrait l'histoire même de l'art dramatique, l'esthétique entière de la tragédie ancienne et moderne; la clarté sur ce point se fera peu à peu. Avant toute chose, il faut rappeler les origines bien connues de la tragédie et l'organisation matérielle du théâtre en Grèce; car une bonne partie de l'explication demandée se trouve dans ces premiers renseignements historiques.

Une représentation théâtrale à Athènes n'était pas un divertissement profane rendu banal par une répétition quotidienne; c'était une solennité religieuse qui se donnait aux fêtes de Bacchus [1]

1. Ou *Dionysos*. — La confusion des dieux latins et des dieux grecs, coutumière à notre littérature, est chose indifférente dans une étude telle que celle-ci.

seulement. Les chants et les danses sacrées en l'honneur de ce dieu composèrent primitivement toute la tragédie. Thespis détacha du chœur lyrique un personnage, substitua au simple dithyrambe un commencement d'action, et introduisit l'usage de célébrer d'autres légendes que celle de Dionysos. Eschyle admit un second personnage; en d'autres termes, il fit paraître sur la scène deux acteurs à la fois, et ainsi il fonda le drame proprement dit. Mais, ni avec Eschyle, ni avec Sophocle, le drame ne devint une image de la vie humaine; il resta une représentation religieuse d'actions divines, ou, au moins, d'actions héroïques et idéales. L'ensemble et chaque détail de la représentation tendaient à donner aux spectateurs l'impression de quelque chose de supérieur aux relations communes de la vie, d'extraordinaire, de surnaturel.

Figurons-nous un amphithéâtre immense, à ciel ouvert, pouvant contenir de vingt à trente mille spectateurs. Au niveau du gradin inférieur était la scène; mais entre la scène et ce gradin il y avait, un peu plus bas, un espace considérable, l'orchestre, c'est-à-dire *la place de danse*, où le chœur, composé parfois de soixante choreutes, faisait ses évolutions autour de l'autel de Bacchus. Des joueurs de flûte étaient rangés de chaque côté, sur les marches qui conduisaient de l'orchestre à la scène[1]. Dans un si vaste théâtre, sur une scène aussi éloignée, en plein air, le jeu des acteurs aurait disparu, insaisissable à l'ouïe et presque à la vue, si l'on n'avait pas eu recours à toute une industrie matérielle pour le rendre perceptible aux sens. On haussait donc les acteurs sur des brodequins à semelles très épaisses, qu'on appelait cothurnes, et on leur donnait un masque plus grand que la figure humaine; la poitrine, le ventre, les bras, les jambes, étaient rembourrés en proportion[2]. Le masque répondait à diverses nécessités; plusieurs érudits pensent que sa destination principale devait être de cacher les appareils d'airain, les lames d'acier ou de bronze dont les lèvres de l'acteur étaient garnies, afin que sa voix vibrât davantage et eût plus de volume et plus d'éclat[3]. Grossie par ce moyen factice, la voix ne pou-

1. Chassang, *le Spiritualisme et l'idéal dans l'art et la poésie des Grecs*, p. 288.
2. Ottfried Müller, *Histoire de la littérature grecque*.
3. Edelestand Duméril, *Histoire de la comédie*.

vait guère s'assouplir aux divers sentiments du rôle et nuancer agréablement ses modulations; c'est pourquoi, pour éviter une monotonie déplaisante, on soumettait le débit des acteurs à un rythme musical qui en faisait une déclamation notée analogue à notre récitatif[1]. L'accompagnement de la musique et de la danse contribuait à donner à toute la représentation un caractère plastique, sans profondeur spirituelle, plus semblable à un spectacle d'opéra qu'aux savantes études psychologiques de la tragédie et de la comédie modernes [2].

Les mots de *peintre*, de *tableau*, de *portrait*, sont des métaphores dont on use et abuse pour louer ou pour caractériser le talent de Shakespeare et de la plupart de ses émules; mais si l'on veut éclairer par des comparaisons l'art dramatique, comme l'art scénique, des Grecs, les images tirées de la statuaire sont de beaucoup les plus justes et les plus naturelles; il semble que l'idéal plastique, si parfaitement réalisé par leurs sculpteurs, ait été, en chaque genre et en chaque ordre de beauté, celui de tous leurs artistes.

Le geste des acteurs tragiques était calme, digne, sculptural; il consistait en mouvements nettement mesurés et si bien réglés d'avance que rien n'était laissé à l'inspiration du moment[3]; au milieu des plus vives émotions, l'homme restait *de marbre*, pour ainsi dire, et conservait la majesté d'une statue. L'extrême délicatesse des Grecs répugnait à tout ce qui est violent, leur sensibilité n'ayant pas plus besoin que leur intelligence d'un grand effort pour être excitée. Les orateurs n'étaient pas moins sobres de gestes que les acteurs : Périclès parlait la main enveloppée dans les plis de son manteau; le démagogue Cléon fut le premier qui osa « tenir la main dehors », et un acteur s'étant avisé un jour d'agiter ses bras et de faire des gestes imitatifs, le peuple en fut choqué et l'appela singe[4]. La tranquillité des attitudes, la prédominance des discours sur l'action proprement dite, étaient une conséquence obligée de tout l'attirail matériel

1. Chassang, ouvrage cité. — Le spectacle d'un opéra de Wagner auquel j'ai assisté à Munich m'a donné, jusqu'à un certain point, l'impression de ce que devait être dans l'ancienne Athènes la représentation d'une tragédie.
2. Hegel, *Cours d'esthétique*, t. V, p. 136.
3. Ottfried Müller, *Histoire de la littérature grecque*.
4. Boutmy, *Philosophie de l'architecture en Grèce*, p. 107.

destiné à hausser la taille et à renforcer la voix des acteurs; imaginez un peu l'air gauche et maladroit que ces grands corps rembourrés auraient eu dans des combats et autres mouvements rapides ou violents! Ils ne pouvaient échapper au ridicule de ressembler à de gigantesques poupées, qu'en s'appliquant à imiter constamment dans leur maintien la noblesse et la gravité des statues. — Sophocle introduisit un troisième personnage. Ce groupe de trois acteurs à la fois sur la scène, c'est le maximum de ce que pouvait admettre la sévérité du goût classique, ami de la simplicité et de la concentration, hostile à tout ce qui dispersait l'attention de l'esprit. Dans ce groupe il y avait un ordre hiérarchique; le premier personnage, reconnaissable dès l'abord, car seul il entrait par la porte du milieu, la porte royale, était comme le centre d'un grand bas-relief où se détachaient, à droite et à gauche, les deux autres figures [1].

Il va sans dire que sur un pareil théâtre le jeu de la physionomie était nul. Pour que l'immobilité des masques n'eût rien de trop choquant, il fallait que les personnages, au moral, eussent la même fixité ; les femmes comme les hommes de la haute tragédie se distinguent par une simplicité de passion, une étroitesse d'esprit, une énergie de volonté, qui sont leurs traits les plus caractéristiques, et qu'on ne retrouve au même degré dans aucune figure de la tragédie moderne. Le masque d'Oreste se comprend à la rigueur; mais qui pourrait concevoir l'Hamlet de Shakespeare, la Phèdre de Racine, ou même l'Iphigénie de Gœthe, avec un visage immobile?

L'usage des masques explique encore la haute généralité des types classiques; c'étaient moins des individus que des genres, qu'on pouvait représenter par ce moyen. Dans la comédie elle-même, qui naturellement individualise les hommes plus que la tragédie, on évitait (je parle de la comédie de Ménandre) de donner aux personnages des noms propres qui en fissent des créatures à part, trop distinctes de leurs semblables, et Aristote recommandait de les qualifier simplement par un mot exprimant une passion ou un ridicule. Les costumes, par leur uniformité, complétant l'ouvrage des masques, achevaient de

1. J. Girard, *le Sentiment religieux en Grèce.*

changer les individus en types généraux. « Dans les derniers temps encore, écrit l'historien de la comédie ancienne, M. Edelestand Duméril, les costumes gardaient pour chaque condition une forme particulière, pour chaque âge une couleur tranchée, pour chaque espèce de caractère un signe extérieur et voyant : les femmes libres portaient une robe blanche, les courtisanes une robe de couleur ordinairement jaune, les suivantes une chemise serrée à la taille par une ceinture ; les marchands avaient un surtout bariolé, les campagnards un surtout de peau de chèvre et une besace, les parasites un surtout noir ou brun, une brosse, une boîte de parfumerie, et un masque dont le nez ressemblait au bec d'un oiseau de proie. » De même, dans la tragédie, les rois paraissaient, le front ceint d'un diadème, un sceptre d'or à la main et vêtus de longues robes de pourpre ; les héros étaient couverts d'une peau de lion ou de tigre, et portaient les armes que leur attribuait la tradition [1].

L'acteur antique, avec son masque, ses cothurnes, son plastron, était, vu de près, une chose assurément fort étrange, qu'il est aisé de tourner en ridicule et qui a été jugée grotesque et bizarre, non seulement par les modernes, mais par quelques-uns des anciens eux-mêmes [2]. « Examinons, disait le satirique Lucien, la tragédie au point de vue du costume. Quel spectacle affreux que de voir un personnage d'une grandeur gigantesque, monté sur des cothurnes d'une hauteur démesurée, et dont le masque, placé au-dessus de la tête, ouvre la bouche d'une manière effrayante comme pour avaler les spectateurs ! Faut-il rappeler ces plastrons qui garnissent la poitrine et le ventre de l'acteur, et qui lui donnent une grosseur factice et artificielle pour empêcher que sa maigreur ne rende ridicule sa taille disproportionnée ? Ensuite, lorsque du fond de ces habits il se met à débiter, d'un son de voix sourd ou forcé, ses tirades de vers ïambiques, quoi de plus ridicule qu'en chantant ses infortunes il ne songe qu'à soigner ses inflexions ! Tant que c'est une Andromaque ou une Hécube qui paraît sur la scène, le chant est encore supportable ; mais, quand c'est Hercule qui vient chanter

1. Chassang, *le Spiritualisme et l'idéal dans l'art et la poésie des Grecs.*
2. Ottfried Müller, *Histoire de la littérature grecque.*

un morceau, et que, s'oubliant lui-même, il perd tout respect pour la peau de lion et la massue qui composent son costume, il n'est personne de sensé à qui cela ne paraisse un solécisme dramatique. »

Pour ne pas être injuste envers l'art scénique des anciens, il faut se placer au vrai point de vue, c'est-à-dire à une distance considérable de la scène. Vus de loin, les détails qui nous paraissent étranges devaient perdre beaucoup de leur étrangeté. On peut se fier assez au bon goût des Grecs en toute chose, notamment à leur instinct et à leur entente des arts plastiques, pour affirmer sans crainte que l'ensemble de la mise en scène ne devait pas produire un effet aussi mesquin qu'il plaît à Lucien de le dire. Dès le temps d'Eschyle, le spectacle avait acquis une grande magnificence; car Eschyle attachait beaucoup de prix à cette partie de l'art [1], et tout l'appareil scénique était alors incomparablement plus riche et plus soigné qu'à l'époque de Shakespeare. Il n'y a aucun parallèle à faire, à cet égard, entre les Anglais du XVIe siècle, « les barbares, » comme eussent dit les Athéniens, et la civilisation grecque. On se rappelle la plaisante description faite par Philip Sidney du théâtre enfantin de son temps : « Trois dames se promènent en cueillant des fleurs; cela veut dire que la scène représente un jardin. Cependant un naufrage survient au même lieu, et c'est notre faute si nous ne comprenons pas que le jardin s'est transformé en écueil [2] ». Les anciens faisaient plus pour le plaisir des yeux : dans le *Prométhée enchaîné*, on voyait le chœur des Océanides porté tout entier sur un char volant, et leur père, le vieil Océan, à cheval sur un dragon ailé; les imaginations les plus fantastiques d'Aristophane, des hommes déguisés en guêpes, en grenouilles, en oiseaux, en nuées, n'offraient aucun problème insoluble à l'art des machinistes; Atossa et Agamemnon dans Eschyle, Clytemnestre dans Euripide, entraient en scène montés sur des chars, dans toute la splendeur et la majesté de personnes royales, et l'entrée de Clytemnestre emprunte une beauté particulière aux détails gracieux et familiers qui mêlent ici leur charme à la

1. Chassang, ouvrage cité, p. 288.
2. Voy. t. I, p. 45.

pompe du spectacle : « Qu'une de vous me donne l'appui de sa main pour m'aider à descendre; que d'autres se tiennent au devant des chevaux, car ils sont faciles à effaroucher et indociles à la voix. Prenez aussi cet enfant, Oreste, le fils d'Agamemnon; car il ne parle point encore. Cher enfant, tu t'es donc endormi au mouvement de la voiture? »

Mathématiquement, le masque, les cothurnes, le plastron, n'étaient pas autre chose qu'une nécessité de la perspective ; en bonne optique, leur destination était d'empêcher que les acteurs ne parussent plus petits qu'ils n'étaient en réalité, non point de les grandir en apparence. Mais il y avait dans la mise en scène antique un détail qui avait bien réellement pour but ou pour effet de faire paraître les héros du drame plus grands que nature : c'était le voisinage des simples hommes qui remplissaient l'office du chœur; les choreutes de l'orchestre, n'ayant ni masque, ni cothurnes, ni plastron, rehaussaient le personnage en scène par le contraste de leurs proportions réelles avec ses proportions fictives. « Les acteurs de la scène représentent des héros, dit Aristote; le peuple dont se compose le chœur sont de simples mortels [1]. » Le chœur était donc le seul terme de comparaison qui permît à l'œil de mesurer et de voir la grandeur surnaturelle des héros; la suppression de ce personnage multiple faisant cercle autour d'eux les eût aussitôt rapetissés en dépit de tous les artifices de leur costume.

Le chœur en première ligne, puis le costume extraordinaire des acteurs, leur donnant l'apparence de créatures physiquement supérieures à l'humanité, le poète était conduit par une conséquence naturelle à exagérer aussi leur grandeur morale [2]. En effet si, dans un théâtre où tout portait un cachet idéal et merveilleux, on avait introduit le langage et les habitudes de la vie réelle, l'attente des spectateurs aurait été trompée. Quand Euripide se permit cette innovation, cela fit d'abord un grand scandale, car ni Eschyle ni Sophocle n'avaient accoutumé leurs contemporains à regarder le théâtre comme une image de la vie humaine. De quels termes magnifiques, pour citer un exemple,

1. Egger, *Histoire de la critique chez les Grecs*, p. 210.
2. Edelesland Duméril, *Histoire de la comédie.*

se sert, dans l'*Antigone* de Sophocle, un simple envoyé qui vient annoncer au chœur la mort d'Hémon! Comparez ce langage à celui des gens du commun sur la scène relativement réaliste de Shakespeare :

De Cadmus, d'Amphion, vous qui peuplez la ville,
L'existence de l'homme est chose si fragile
Que je n'oserais point d'un être si divers
Ou vanter les succès, ou blâmer les revers.
Le hasard tour à tour le couronne et l'opprime;
Aujourd'hui sur le trône et demain dans l'abîme.
Qui pourrait se flatter de prévoir de tels coups?
Créon semblait heureux et brillant entre tous :
D'un ennemi cruel par ses soins délivrée,
La ville de Cadmus en sa main révérée
Avait placé le sceptre, et, glorieux appui,
D'aimables rejetons croissaient autour de lui.
Et maintenant, plus rien!... Car lorsqu'elle est ravie,
L'espérance, qui fait le charme de la vie,
Qu'est-ce que l'existence? une ombre, un pur néant ..
Qu'est-ce que l'homme? un spectre, un cadavre vivant...
Il peut voir dans ses mains abonder l'opulence,
Tout un peuple à genoux adorer sa puissance :
Si le contentement est banni de son cœur,
Le reste est peu de chose; et ce triste bonheur,
Je n'achèterais pas son éclat méprisable
D'un flocon de fumée ou d'un seul grain de sable [1].

Où est, demande le lecteur surpris, la vérité dramatique dans cette effusion de poésie, admirable peut-être, mais hors de propos et sans rapport avec le caractère du personnage? L'étonnement vient ici de ce que Shakespeare et les poètes modernes en général nous ont trop habitués à considérer l'art tragique comme une peinture de la réalité; il n'était rien moins que cela pour les poètes de la haute tragédie : purement religieux à l'origine et plein du souvenir de sa première destination, il restait une grande école de piété envers les dieux, d'héroïsme et d'idéal. Faire *vrai* était le moindre souci des artistes grecs; leur première, leur unique préoccupation était de faire *beau*. Ils portaient si loin cette disposition qu'ils avaient horreur des portraits : les vainqueurs des jeux olympiques, qui avaient droit à une statue, n'obtenaient qu'à grand'peine une statue *iconique*, c'est-à-dire qui leur ressemblât, et ce n'est qu'après trois victoires

1. Traduction de M. Guiard.

qu'ils pouvaient en faire la demande; dans une de ces petites républiques de la Grèce, où la liberté semble avoir été une chose beaucoup moins sacrée que la beauté, une loi prescrivait aux peintres d'embellir en imitant, et tout artiste convaincu d'avoir enlaidi était frappé d'une amende [1].

Telles étant l'humeur de la nation et la loi de l'art helléniques, quoi d'étonnant que Sophocle ait mis dans la bouche d'un vulgaire messager le langage majestueux d'un roi ou d'un dieu? Le style naturellement lyrique du chœur, et le simple fait de sa présence continuelle sur la scène comme témoin de l'action, imposaient au poète l'obligation d'élever le ton de ses personnages et de leur donner une tenue pleine de noblesse et de dignité. Rien dans la tragédie antique ne se dit à huis clos; tout y est public, officiel, en pleine vue et à ciel ouvert. Comment, au milieu des chants religieux et sous les yeux de cette grave assemblée, qui n'était pas seulement un chœur lyrique, mais un témoin, pas seulement un témoin, mais un juge, comment l'acteur en scène aurait-il osé s'abandonner assez pour montrer sa vraie nature dans sa nudité hardie? Il la voilait de décorum, en s'exprimant dans des termes à la fois réservés et magnifiques [2].

Une des merveilles du théâtre de Shakespeare, c'est la variété des caractères; un des charmes de la poésie antique, comme M. Saint-Marc Girardin l'a dit, c'est, au contraire, la stabilité des caractères. « Ils sont consacrés par la tradition, et il n'est pas permis de les altérer. Phèdre, Clytemnestre, Hécube, Médée, Pénélope, Andromaque, sont des types invariables que les poètes reproduisent fidèlement; tout au plus peuvent-ils faire ressortir un des traits de ces figures traditionnelles plutôt qu'un autre. C'est là toute la différence. Je dirais presque, si je ne craignais de faire un rapprochement trop profane, qu'il en est, à cet égard, des personnages héroïques de la poésie antique comme des personnes divines et des saints dans la peinture moderne. Les figures du Sauveur, de la Vierge, de saint Jean-Baptiste et des principaux apôtres sont des figures consacrées par la tradition et que les peintres se gardent bien de changer... Le respect

1. Lessing, *Laocoon*, section II.
2. Boutmy, *Philosophie de l'architecture en Grèce*, p. 70. Voy. aussi Schille *de l'Emploi du chœur dans la tragédie.*

des types consacrés a servi le génie; car l'imagination, contenue par cette loi fondamentale de l'art, visait au beau plutôt qu'au nouveau [1]. »

Après ces remarques littéraires et ces faits historiques, peut-être ne sommes-nous pas loin de comprendre pourquoi les beautés principales des caractères grecs sont la grandeur, la simplicité, l'idéal, l'unité, la solidité plastique, par opposition à la vie, à la vérité, à la variété, à la richesse, à la profondeur, à l'individualité, aux nuances, qui rendent admirables ceux de Shakespeare. Maintenant, il faut prendre garde de pousser cette opposition trop loin et d'exagérer une idée qui ne peut être tout à fait juste qu'à la condition d'admettre le tempérament de certaines réserves; l'usage très légitime des généralisations, sans lesquelles aucune science n'est possible, ne doit pas nous empêcher d'apercevoir les exceptions de détail qui les atténuent et les corrigent dans ce qu'elles ont de trop absolu.

Euripide, ayant fait faire à l'art dramatique un progrès dans le sens de l'humanité, de la vérité, de la nature, et de la séparation du théâtre d'avec la religion, il semblerait que sa psychologie dût être plus fine, ses caractères plus nuancés et plus vivants que ceux de ses deux grands prédécesseurs; mais il n'en est pas tout à fait ainsi; à cet égard, Eschyle et Sophocle l'avaient devancé et quelquefois même surpassé. Le génie est une puissance libre qui ne se gêne point pour déranger le bel ordre des théories de l'esthétique.

J'ai cité plus haut, dans les œuvres de l'art classique le plus pur, des exemples de familiarité comique, où la prétendue loi de la séparation des genres, qui n'a jamais été pour les Grecs un principe absolu et qui n'était tout au plus qu'une pratique habituelle, est très lestement escamotée. On peut louer, au point de vue assez inattendu de la délicatesse de la peinture et de l'observation, certains passages du rôle de Clytemnestre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle. L'épouse criminelle salue le retour de son mari par un bavardage étourdissant et par des démonstrations de tendresse où l'affectation est si sensible, que le roi impatienté lui répond : « Fille de Léda, gardienne de ma demeure, tu m'as fait un

[1] *Cours de littérature dramatique*, t. I, p. 278.

discours mesuré sur la durée de mon absence ; il a été bien long ! »

Les traits psychologiques de ce genre sont moins rares dans Sophocle ; chez lui, le développement de l'humanité est plus riche que chez l'austère et religieux Eschyle. C'est sans doute un grave contresens de trop vanter, comme on le fait quelquefois, les *peintures* morales de ce grand artiste, et de le présenter comme un psychologue profond ; on dénature ainsi la véritable idée de son génie. Sa psychologie n'est rien, comparée à celle d'un Racine ou d'un Shakespeare ; mais elle est supérieure à celle d'Eschyle ainsi que d'Euripide. Les héros de Sophocle ne sont plus dominés, comme ceux d'Eschyle, par une passion unique, ils en développent à nos yeux de plus diverses [1] ; surtout ils gardent leur physionomie distincte et personnelle, ils ne servent pas encore, comme ceux d'Euripide, d'organe uniforme aux idées favorites d'un poète philosophe. A propos d'Ismène, sœur d'Antigone, et de Chrysothémis, sœur d'Électre, M. Patin remarque ingénieusement que ces figures secondaires, destinées à faire ressortir un caractère héroïque par sa ressemblance affaiblie, révèlent un art plus raffiné que l'emploi banal des oppositions et des contrastes. Il arrive quelquefois aux caractères de Sophocle, justement parce qu'ils sont plus humains, moins surnaturels que ceux d'Eschyle, de manquer à la grande loi de solidité plastique que ceux-là ne transgressent jamais : c'est ainsi que, dans la tragédie d'*Antigone*, Créon finit par faiblir, et que Néoptolème, dans *Philoctète*, doit tout l'intérêt de son rôle aux hésitations et aux perplexités de sa conscience ; dans les *Trachiniennes*, Déjanire est moins une statue qu'une personne humaine, moins une héroïne qu'une vraie femme.

Le discours du messager qui vient annoncer la mort d'Hémon, dans la tragédie d'*Antigone*, nous a offert un spécimen du langage oratoire et poétique que les chants et la présence du chœur imposaient comme une loi générale aux personnages en scène ; mais le goût apportait d'heureux tempéraments à cette nécessité, qui, trop uniformément subie, aurait fait tomber le style tragique dans une emphase monotone. Si l'on compare la diction

1. Courdaveaux, *Eschyle, Xénophon et Virgile.*

les tragiques grecs à celle de nos tragiques français, les premiers paraissent simples et presque familiers, tant les seconds sont continuellement apprêtés et tendus ! Il fallait que le ton oratoire fût une tendance bien invincible de la poésie française, pour qu'en l'absence de toutes les conditions qui pouvaient le justifier, elle ait si complètement versé dans ce sens; les confidents avaient remplacé le chœur, et c'est entre quatre murs, dans l'intimité de la vie privée, non plus sur la place publique, que s'échangeaient les discours : ainsi nos poètes manquaient d'excuse pour se laisser aller à la déclamation [1].

Je ne crains pas de faire une critique qui, dans ces termes, est juste; mais j'ai à cœur de la réduire à sa portée exacte, car on l'a étrangement exagérée, présentant sous le jour le plus faux la prétendue emphase de Racine, qu'on oppose à la simplicité prétendue, tantôt de Sophocle et tantôt de Shakespeare. Pendant que Racine déclame, a-t-on dit, Sophocle et Shakespeare parlent comme parle la nature. Il n'en est rien, soyons-en bien persuadés ; nul vrai poète ne parle comme parle la nature. S'il y a une différence entre la diction de Sophocle et de Shakespeare, d'une part, celle de Racine, de l'autre, ce n'est point que la leur se conforme mieux que la sienne au langage de la réalité : c'est qu'ils sont plus variés, plus souples, et qu'au lieu de s'astreindre à une noblesse soutenue, ils prennent aisément les tons les plus divers. D'ailleurs, cela n'est complètement vrai que de Shakespeare ; lui seul a tous les styles, depuis la prose proprement dite, *sermo pedestris*, *oratio soluta*, jusqu'à cette concision obscure et profonde où les idées-images brillent coup sur coup, comme des éclairs illuminant l'abîme de la pensée. Shakespeare et peut-être Sophocle ont plus de cordes à leur instrument que Racine ; mais leur instrument, étant musical et poétique, ne rend jamais tels quels les sons de la nature. Entre Racine, Sophocle et Shakespeare, si tous trois sont poètes, il ne saurait y avoir qu'une différence de degré et d'application; le principe reste constamment le même : c'est l'imitation *idéale* de la réalité. Shakespeare, comparé aux Grecs et aux Français, peut être appelé *réaliste*, en ce sens que son théâtre est une représentation plus franche et plus complète

1. Voy. *Dramaturgie de Hambourg*, numéro LIX. La critique est primitivement de Diderot; Lessing la cite et la développe.

du monde tel qu'il est, mais non pas en ce sens que ses personnages reproduiraient dans leurs discours la vile prose du langage commun; en matière de style, les uns et les autres ont le même souci de l'idéal, quoiqu'ils puissent l'entendre d'une manière très diverse : là où Sophocle et Racine seront nobles et oratoires, Shakespeare sera métaphorique et précieux. Avec quelle irréflexion est-on venu louer ce qu'on nomme le *naturel* et le *vraisemblable* au théâtre, sans considérer que ces qualités si étourdiment vantées aboutissent en bonne logique à un réalisme naïf, à la pure platitude et à la prose toute nue ! Un écrivain charmant, mais en qui la grâce de l'esprit et du style ne doit pas nous empêcher de reconnaître un des critiques les plus superficiels qui se soient jamais mêlés d'art dramatique, Fénelon, dans sa lettre à l'Académie française, à écrit sur ce sujet une page qu'il faudrait juger avec sévérité comme une concession imprudente aux doctrines du réalisme, si elle n'était pas simplement un enfantillage inoffensif et doux :

« Il me semble, écrit Fénelon, qu'il faudrait retrancher de la tragédie une vaine enflure qui est contre toute vraisemblance... M. Racine n'était pas exempt de ce défaut... Rien n'est moins naturel que la narration de la mort d'Hippolyte à la fin de la tragédie de *Phèdre*, qui a d'ailleurs de grandes beautés. Théramène, qui vient pour apprendre à Thésée la mort funeste de son fils, devrait ne dire que deux mots, et manquer même de force pour les prononcer distinctement : « Hippolyte est mort. Un monstre envoyé du fond de la mer par la colère des dieux l'a fait périr. Je l'ai vu. » Un tel homme, saisi, éperdu, sans haleine, peut-il s'amuser à faire la description la plus pompeuse et la plus fleurie de la figure du dragon?... Sophocle est bien loin de cette élégance si déplacée et si contraire à la vraisemblance; il ne fait dire à Œdipe que des mots entrecoupés; tout est douleur: ἰοὺ, ἰοὺ, αἴ, αἴ, αἴ, αἴ, φεῦ, φεῦ! c'est plutôt un gémissement ou un cri qu'un discours : « Hélas! hélas! dit-il, tout est éclairci. O lumière, je te vois maintenant pour la dernière fois!... hélas! hélas! malheur à moi ! Où suis-je, malheureux? Comment est-ce que la voix me manque tout à coup? Fortune, où êtes-vous allée?.. Malheureux! malheureux! je ressens une cruelle fureur avec le souvenir de mes maux!... Maintenant je suis au comble du mal-

eur. » C'est ainsi, conclut Fénelon, que parle la nature quand le succombe à la douleur. » — Oui, sans doute; mais ce n'est pas nsi que parle la poésie, et si Sophocle n'avait fait dire autre hose à ses héros souffrants que : ἰοὺ, ἰοὺ, αἴ, αἴ, αἴ, αἴ, φεῦ, φεῦ, ophocle ne serait point un poète. Il y a une double erreur dans critique de Fénelon : en fait, d'abord, il est faux que Sophocle e soit plus abstenu que Racine de faire de beaux discours ; mais rtout, en principe, il n'est pas vrai que ces beaux discours ient hors de place sur la scène dramatique [1]. D'imprudents nis de Shakespeare ont cru faire le plus grand éloge du poète disant qu'il mettait en *action* ce que Sophocle et Racine mettent en *récits :* j'espère bien qu'il ne met pas tout en action, et ne son théâtre réserve une place considérable non seulement à expression éloquente des sentiments et des idées, mais encore à la narration animée et pittoresque des événements; sinon, je e vois plus en quoi il se distinguerait essentiellement de la pantomime. Si le naturel, bien compris, est une qualité au éâtre, certains éloges compromettants ont rendu cette qualité suspecte; et si, d'autre part, la recherche de l'élégance et de la istinction peut devenir un vice, ce vice-là est de ceux dont nous n'avons pas à craindre l'abus. Le goût proteste contre les théories enfantines et barbares qui préconisent exclusivement l'action dramatique aux dépens du style et des discours; il n'est

1. Le principe en vertu duquel Fénelon condamne le discours de Théramène, est faux; mais cela ne veut pas dire que ce discours soit à l'abri de toute critique. Théramène ayant dit à Thésée l'essentiel : « Hippolyte n'est plus! » ayant même ajouté, d'une voix « entrecoupée et indistincte », comme le veut Fénelon, ces mots ou ce « gémissement » :

J'ai vu des mortels périr le plus aimable...
Et j'ose dire encor, Seigneur, le moins coupable,

il était *naturel* que Thésée voulût avoir des détails sur les circonstances de la mort de son fils. Maintenant, il y a ici une question de mesure que Racine n'a pas assez observée. Le discours est trop long, et surtout il contient des parties ridicules et faibles; les quatre vers de la description du monstre sont des vers de *mirliton*, comme dit Victor Hugo (*). On s'accorde généralement à blâmer le discours de Théramène comme déplacé et inutile; mais on en admire les vers à titre de beau morceau de rhétorique et de poésie; le contraire serait plus vrai : mieux écrit et réduit aux proportions du goût, le discours de Théramène n'est point un hors-d'œuvre; c'est l'exécution et non pas l'idée qui est défectueuse.

(*) Voy. *les Artistes juges et parties, Causeries parisiennes*, p. 50.

pas besoin, pour les répudier, d'être partisan des doctrines dites classiques ; il suffit d'avoir un peu de culture littéraire et de sens pour la poésie. La meilleure réfutation de la thèse du réalisme a été faite par Hegel; il est piquant que ce soit un métaphysicien allemand, réputé nébuleux, qui ait écrit l'apologie la plus claire et la plus sensée des mœurs dramatiques du théâtre français :

« Les anciens savaient, dit Hegel, dans l'échange mutuel des sentiments individuels, exprimer ce que la passion a de plus profond, sans tomber pour cela dans de froides réflexions et dans un vain bavardage. Les Français aussi sont pathétiques sous ce rapport, et leur éloquence des passions n'est pas toujours un simple fatras de paroles, comme nous le croyons souvent, nous Allemands, avec notre habitude de concentration profonde qui nous fait presque regarder comme une injure faite à nos sentiments de les exprimer par des formes variées. Il fut un moment où tout ce qu'il y avait d'âmes chaleureuses parmi les jeunes poètes en Allemagne, dans leur dégoût pour l'insipide abondance de la rhétorique française et leur désir d'atteindre le naturel, en étaient venus à un degré d'énergie concentré qui ne s'exprimait plus que par des interjections. Mais on a beau pousser des exclamations, exhaler sa colère dans des imprécations, des jurements, tout cela n'est rien. La force des interjections est une force de mauvais aloi. C'est ainsi que s'exprime une âme encore inculte et grossière. L'homme dans lequel se manifeste le sentiment pathétique doit en être rempli et pénétré, mais en même temps être capable de le développer et de l'exprimer convenablement... On a opposé Voltaire à Shakespeare. L'un, a-t-on dit, est ce que l'autre paraît; Voltaire dit : « Je pleure », et Shakespeare pleure. Mais *le rôle de l'art est précisément de dire et de paraître, et non pas d'être en réalité.* Si Shakespeare se contentait de pleurer, pendant que Voltaire paraît pleurer, Shakespeare serait un mauvais poète [1]. »

L'imitation de la nature n'a jamais été la règle du style des grands poètes, et ce n'est point par le réalisme de l'expression que Shakespeare diffère vraiment des anciens. Entre la diction

1. *Cours d'Esthétique*, traduit et analysé par M. Bénard. t. I, p. 220.

idéale des Grecs et la diction, idéale aussi, de Shakespeare, il n'y a qu'une différence de mesure et de moyens ; la différence profonde, essentielle, est dans la matière même de la représentation dramatique : Shakespeare « présente un miroir à la nature, montre à la vertu ses propres traits, à l'infamie sa propre image, à chaque âge et à chaque transformation du temps sa figure et son empreinte [1] » ; la tragédie classique, plus étroite et plus haute, représente moins l'humanité réelle que l'humanité idéale, et sur la scène religieuse fait majestueusement agir et parler des héros et des dieux. La grandeur et la force caractérisent généralement les personnages d'Eschyle et de Sophocle : la vérité, ceux de Shakespeare ; mais, de même qu'on peut noter dans les héros de la haute tragédie quelques traits d'une psychologie déjà fine, nous aurons lieu de remarquer, chez les hommes de Shakespeare, des exemples encore plus nombreux d'une force plastique qui les fait ressembler, plus que ceux d'aucun autre poète romantique, aux grandes figures de l'antiquité.

1. Discours d'Hamlet aux comédiens.

IV

LES CONFLITS MORAUX DANS LA HAUTE TRAGÉDIE. — *Antigone.*

Identité du devoir et de la passion chez les héros; leur intelligence étroite et leur volonté opiniâtre. — Absence d'égoïstes purs dans la haute tragédie. — Caractère extérieur et divin du conflit des antagonistes; division de la justice; son retour final à l'unité par la destruction des prétentions exclusives qui la partageaient. — Rôles de Créon et de l'héroïne dans la tragédie d'*Antigone.*

L'historien classique de l'art grec, Winckelmann, compare la beauté à l'eau qui, « puisée à sa source, est regardée, dit-il, comme d'autant plus pure qu'elle a moins de goût ». Schelling, sentant ce que cet éloge a d'équivoque, en a donné le commentaire suivant : « Il est vrai, dit ce philosophe dans son *Discours sur les arts du dessin*, que la plus haute beauté est sans caractère; mais elle l'est dans le même sens que nous disons de l'univers qu'il n'a aucune mesure déterminée, ni longueur, ni largeur, ni profondeur, parce qu'il renferme toutes les dimensions dans une égale infinité. C'est dans ce sens et non dans un autre que nous pouvons dire que l'art hellénique, dans ses plus hautes créations, *s'est élevé à l'absence de caractère.* » Pour faire encore mieux concevoir comment l'absence de caractère peut être un type de beauté supérieur, j'oserai prendre un exemple dans la figure la plus auguste et la plus sacrée de l'histoire. La théologie superficielle des peintres aime à faire consister dans une douceur ineffable l'expression dominante de la physionomie du Christ : une théologie mieux informée et plus sérieuse contredit sur ce point la tradition vulgaire; elle montre que la justice et la sévérité de l'Homme-Dieu égalaient sa douceur, et trouvant dans le récit de sa vie et de sa mort un équilibre plus qu'humain de toutes les qualités morales, un ensemble si parfait et si harmonieux qu'aucun trait particulier n'y domine au détriment des

autres, elle enseigne que le Christ n'avait point de caractère, et tire de cette remarque profonde une preuve de sa divinité.

Ce sont des considérations analogues qu'ont à faire valoir les critiques qui, à l'exemple de Winckelmann et de Schelling, admirent dans la tragédie grecque l'absence de caractères; sans quoi, cette expression pourra difficilement passer pour un éloge. Kant observe, dans une note de sa *Critique du jugement esthétique*, qu' « un visage parfaitement régulier ne signifie ordinairement rien, parce qu'il ne contient rien de caractéristique, parce qu'il exprime plutôt l'idée générale de l'espèce que le caractère particulier de la personne; » et il ajoute ceci : « L'expérience prouve que ces visages parfaitement réguliers n'annoncent ordinairement que des hommes médiocres. » Si donc l'on dit sans explication que les personnages du drame antique n'ont point de caractère, « de même que l'eau des sources élevées n'a point de goût, » on risque de faire entendre qu'ils sont des êtres insignifiants ou une simple personnification d'idées, de vertus et de passions abstraites. Mais peut-être vaut-il mieux rendre le commentaire inutile en supprimant la proposition même, et en reconnaissant que les personnages de la haute tragédie ont des caractères à leur façon, de très grands caractères, quoique tout différents de ceux que nous offre le drame moderne, et particulièrement Shakespeare. Tant que nous ne les avons pas vus agir et que nous ne les connaissons qu'à la surface, nous pouvons douter de cette vérité; je crois que nous en serons pleinement convaincus lorsque, faisant un pas de plus dans la comparaison des deux théâtres, nous aurons étudié le rôle des antagonistes du drame grec.

Que veulent ces combattants? Quel est donc le sujet de cette lutte si sérieuse, où ils montrent tant de chaleur unie à tant de gravité ? Est-ce quelque passion personnelle, et poursuivent-ils l'accomplissement de leurs fins particulières ? Non. Ce qui les pousse à l'action, ce qui les arme l'un contre l'autre, c'est une idée morale; le motif de leur collision est juste et n'a rien d'égoïste : il s'agit d'un devoir, d'un intérêt sacré de religion, de famille ou de patrie. — En d'autres termes, et dans un sens métaphysique, le conflit est *divin;* les grands et invisibles ac-

du monde tel qu'il est, mais non pas en ce sens que ses personnages reproduiraient dans leurs discours la vile prose du langage commun; en matière de style, les uns et les autres ont le même souci de l'idéal, quoiqu'ils puissent l'entendre d'une manière très diverse : là où Sophocle et Racine seront nobles et oratoires, Shakespeare sera métaphorique et précieux. Avec quelle irréflexion est-on venu louer ce qu'on nomme le *naturel* et le *vraisemblable* au théâtre, sans considérer que ces qualités si étourdiment vantées aboutissent en bonne logique à un réalisme naïf, à la pure platitude et à la prose toute nue ! Un écrivain charmant, mais en qui la grâce de l'esprit et du style ne doit pas nous empêcher de reconnaître un des critiques les plus superficiels qui se soient jamais mêlés d'art dramatique, Fénelon, dans sa lettre à l'Académie française, à écrit sur ce sujet une page qu'il faudrait juger avec sévérité comme une concession imprudente aux doctrines du réalisme, si elle n'était pas simplement un enfantillage inoffensif et doux :

« Il me semble, écrit Fénelon, qu'il faudrait retrancher de la tragédie une vaine enflure qui est contre toute vraisemblance... M. Racine n'était pas exempt de ce défaut... Rien n'est moins naturel que la narration de la mort d'Hippolyte à la fin de la tragédie de *Phèdre*, qui a d'ailleurs de grandes beautés. Théramène, qui vient pour apprendre à Thésée la mort funeste de son fils, devrait ne dire que deux mots, et manquer même de force pour les prononcer distinctement : « Hippolyte est mort. Un monstre envoyé du fond de la mer par la colère des dieux l'a fait périr. Je l'ai vu. » Un tel homme, saisi, éperdu, sans haleine, peut-il s'amuser à faire la description la plus pompeuse et la plus fleurie de la figure du dragon?... Sophocle est bien loin de cette élégance si déplacée et si contraire à la vraisemblance; il ne fait dire à Œdipe que des mots entrecoupés; tout est douleur: ἰοὺ, ἰοὺ, αἶ, αἶ, αἶ, αἶ, φεῦ, φεῦ! c'est plutôt un gémissement ou un cri qu'un discours : « Hélas! hélas! dit-il, tout est éclairci. O lumière, je te vois maintenant pour la dernière fois!... hélas! hélas! malheur à moi ! Où suis-je, malheureux? Comment est-ce que la voix me manque tout à coup? Fortune, où êtes-vous allée?.. Malheureux! malheureux! je ressens une cruelle fureur avec le souvenir de mes maux!... Maintenant je suis au comble du mal-

ıeur. » C'est ainsi, conclut Fénelon, que parle la nature quand elle succombe à la douleur. » — Oui, sans doute; mais ce n'est pas ainsi que parle la poésie, et si Sophocle n'avait fait dire autre chose à ses héros souffrants que : ἰοὺ, ἰοὺ, αἴ, αἴ, αἴ, αἴ, φεῦ, φεῦ, Sophocle ne serait point un poète. Il y a une double erreur dans la critique de Fénelon : en fait, d'abord, il est faux que Sophocle se soit plus abstenu que Racine de faire de beaux discours ; mais surtout, en principe, il n'est pas vrai que ces beaux discours soient hors de place sur la scène dramatique [1]. D'imprudents amis de Shakespeare ont cru faire le plus grand éloge du poète en disant qu'il mettait en *action* ce que Sophocle et Racine mettent en *récits :* j'espère bien qu'il ne met pas tout en action, et que son théâtre réserve une place considérable non seulement à l'expression éloquente des sentiments et des idées, mais encore à la narration animée et pittoresque des événements; sinon, je ne vois plus en quoi il se distinguerait essentiellement de la pantomime. Si le naturel, bien compris, est une qualité au théâtre, certains éloges compromettants ont rendu cette qualité suspecte; et si, d'autre part, la recherche de l'élégance et de la distinction peut devenir un vice, ce vice-là est de ceux dont nous n'avons pas à craindre l'abus. Le goût proteste contre les théories enfantines et barbares qui préconisent exclusivement l'action dramatique aux dépens du style et des discours; il n'est

1. Le principe en vertu duquel Fénelon condamne le discours de Théramène, est faux; mais cela ne veut pas dire que ce discours soit à l'abri de toute critique. Théramène ayant dit à Thésée l'essentiel : « Hippolyte n'est plus! » ayant même ajouté, d'une voix « entrecoupée et indistincte », comme le veut Fénelon, ces mots ou ce « gémissement » :

J'ai vu des mortels périr le plus aimable...
Et j'ose dire encor, Seigneur, le moins coupable,

il était *naturel* que Thésée voulût avoir des détails sur les circonstances de la mort de son fils. Maintenant, il y a ici une question de mesure que Racine n'a pas assez observée. Le discours est trop long, et surtout il contient des parties ridicules et faibles; les quatre vers de la description du monstre sont des vers de *mirliton*, comme dit Victor Hugo (*). On s'accorde généralement à blâmer le discours de Théramène comme déplacé et inutile; mais on en admire les vers à titre de beau morceau de rhétorique et de poésie; le contraire serait plus vrai : mieux écrit et réduit aux proportions du goût, le discours de Théramène n'est point un hors-d'œuvre; c'est l'exécution et non pas l'idée qui est défectueuse.

(*) Voy. *les Artistes juges et parties, Causeries parisiennes*, p. 50.

du monde tel qu'il est, mais non pas en ce sens que ses personnages reproduiraient dans leurs discours la vile prose du langage commun; en matière de style, les uns et les autres ont le même souci de l'idéal, quoiqu'ils puissent l'entendre d'une manière très diverse : là où Sophocle et Racine seront nobles et oratoires, Shakespeare sera métaphorique et précieux. Avec quelle irréflexion est-on venu louer ce qu'on nomme le *naturel* et le *vraisemblable* au théâtre, sans considérer que ces qualités si étourdiment vantées aboutissent en bonne logique à un réalisme naïf, à la pure platitude et à la prose toute nue ! Un écrivain charmant, mais en qui la grâce de l'esprit et du style ne doit pas nous empêcher de reconnaître un des critiques les plus superficiels qui se soient jamais mêlés d'art dramatique, Fénelon, dans sa lettre à l'Académie française, à écrit sur ce sujet une page qu'il faudrait juger avec sévérité comme une concession imprudente aux doctrines du réalisme, si elle n'était pas simplement un enfantillage inoffensif et doux :

« Il me semble, écrit Fénelon, qu'il faudrait retrancher de la tragédie une vaine enflure qui est contre toute vraisemblance... M. Racine n'était pas exempt de ce défaut... Rien n'est moins naturel que la narration de la mort d'Hippolyte à la fin de la tragédie de *Phèdre*, qui a d'ailleurs de grandes beautés. Théramène, qui vient pour apprendre à Thésée la mort funeste de son fils, devrait ne dire que deux mots, et manquer même de force pour les prononcer distinctement : « Hippolyte est mort. Un monstre envoyé du fond de la mer par la colère des dieux l'a fait périr. Je l'ai vu. » Un tel homme, saisi, éperdu, sans haleine, peut-il s'amuser à faire la description la plus pompeuse et la plus fleurie de la figure du dragon?... Sophocle est bien loin de cette élégance si déplacée et si contraire à la vraisemblance; il ne fait dire à Œdipe que des mots entrecoupés; tout est douleur: ἰοὺ, ἰοὺ, αἶ, αἶ, αἶ, αἶ, φεῦ, φεῦ! c'est plutôt un gémissement ou un cri qu'un discours : « Hélas! hélas! dit-il, tout est éclairci. O lumière, je te vois maintenant pour la dernière fois!... hélas! hélas! malheur à moi ! Où suis-je, malheureux? Comment est-ce que la voix me manque tout à coup? Fortune, où êtes-vous allée?.. Malheureux! malheureux! je ressens une cruelle fureur avec le souvenir de mes maux!... Maintenant je suis au comble du mal-

ıeur. » C'est ainsi, conclut Fénelon, que parle la nature quand ɜlle succombe à la douleur. » — Oui, sans doute; mais ce n'est pas ıinsi que parle la poésie, et si Sophocle n'avait fait dire autre chose à ses héros souffrants que : ἰοὺ, ἰοὺ, αἴ, αἴ, αἴ, αἴ, φεῦ, φεῦ, Sophocle ne serait point un poète. Il y a une double erreur dans la critique de Fénelon : en fait, d'abord, il est faux que Sophocle se soit plus abstenu que Racine de faire de beaux discours ; mais surtout, en principe, il n'est pas vrai que ces beaux discours soient hors de place sur la scène dramatique [1]. D'imprudents amis de Shakespeare ont cru faire le plus grand éloge du poète en disant qu'il mettait en *action* ce que Sophocle et Racine mettent en *récits :* j'espère bien qu'il ne met pas tout en action, et que son théâtre réserve une place considérable non seulement à l'expression éloquente des sentiments et des idées, mais encore à la narration animée et pittoresque des événements; sinon, je ne vois plus en quoi il se distinguerait essentiellement de la pantomime. Si le naturel, bien compris, est une qualité au théâtre, certains éloges compromettants ont rendu cette qualité suspecte; et si, d'autre part, la recherche de l'élégance et de la distinction peut devenir un vice, ce vice-là est de ceux dont nous n'avons pas à craindre l'abus. Le goût proteste contre les théories enfantines et barbares qui préconisent exclusivement l'action dramatique aux dépens du style et des discours; il n'est

1. Le principe en vertu duquel Fénelon condamne le discours de Théramène, est faux; mais cela ne veut pas dire que ce discours soit à l'abri de toute critique. Théramène ayant dit à Thésée l'essentiel : « Hippolyte n'est plus! » ayant même ajouté, d'une voix « entrecoupée et indistincte », comme le veut Fénelon, ces mots ou ce « gémissement » :

J'ai vu des mortels périr le plus aimable...
Et j'ose dire encor, Seigneur, le moins coupable,

il était *naturel* que Thésée voulût avoir des détails sur les circonstances de la mort de son fils. Maintenant, il y a ici une question de mesure que Racine n'a pas assez observée. Le discours est trop long, et surtout il contient des parties ridicules et faibles; les quatre vers de la description du monstre sont des vers de *mirliton*, comme dit Victor Hugo (*). On s'accorde généralement à blâmer le discours de Théramène comme déplacé et inutile; mais on en admire les vers à titre de beau morceau de rhétorique et de poésie; le contraire serait plus vrai : mieux écrit et réduit aux proportions du goût, le discours de Théramène n'est point un hors-d'œuvre; c'est l'exécution et non pas l'idée qui est défectueuse.

(*) Voy. *les Artistes juges et parties, Causeries parisiennes*, p. 50.

d'une part, l'esprit d'Euripide de l'autre, sont les deux seuls inspirateurs de la poésie dramatique, puisque tous les poètes, à des degrés divers, représentent la souffrance pour intéresser notre nature sensible, et l'indépendance morale dans la souffrance pour intéresser notre nature spirituelle. Aristote louait Euripide comme *le plus tragique des poètes*, voulant dire sans doute le plus pathétique. Euripide n'est un poète de décadence qu'aux yeux d'une critique superficielle; en réalité, c'est un ancêtre : si la haute tragédie tombe en ruines dans son théâtre, il inaugure un art nouveau. Avec lui s'opère la plus importante réforme dont l'histoire du drame fasse mention : *le centre de l'intérêt tragique fut désormais dans l'âme humaine*, qu'on vit souvent en proie à la discorde du devoir et de la passion, parfois de deux devoirs contraires. Nous avons admiré dans le Brutus de Shakespeare un des plus beaux exemples qu'on puisse citer de ce pathétique supérieur, de ce *pathétique sublime*, qui naît de l'opposition de deux devoirs[1]. Comme Socrate la philosophie, Euripide fit descendre la tragédie du ciel sur la terre. Le conflit *extérieur* qui divisait les puissances morales ou les dieux, devint *intérieur* et purement humain; les héros, partagés en eux-mêmes, connurent l'indécision et perdirent cette rigidité plastique qui les faisait ressembler à des blocs de marbre. Le style aussi commença d'être plus familier, la poésie n'aspirant plus à l'élévation lyrique, ni à la majesté de la sculpture.

Est-ce aux tragédies d'Euripide, ou bien à celles de Sophocle et d'Eschyle, que pensait Aristote lorsqu'il a parlé de la *terreur* et de la *pitié*, considérées comme les deux grandes formes de l'émotion dramatique, et de leur vertu *purifiante?* Des vingt-six explications qu'on a données de ce fameux passage, celle de Hegel aura notre préférence, non qu'elle soit vraisemblablement la plus conforme au sens de l'auteur grec (je suis sûr, au contraire, qu'Aristote n'y a pas songé), mais parce que, dans l'obscurité et la probable insignifiance du texte, c'est tout profit de choisir un beau commentaire qui lui est bien supérieur. L'explication hégélienne rappelle d'assez près la remarque de Schiller sur la représentation de l'indépendance morale dans la souffrance; mais elle vise plus particulièrement les person-

1. Voy. tome I, p. 324.

nages de la haute tragédie. Hegel entend par une pitié purifiante pour l'âme, celle qui est mêlée d'admiration et de respect et qui s'attache à des souffrances héroïquement supportées; il entend par une terreur purifiante, celle du spectateur tremblant d'un religieux effroi, parce qu'il sent planer sur la scène tragique la Justice absolue, qui tout à l'heure brisera la justice relative de toutes les volontés particulières, pour rétablir l'harmonie rompue entre les puissances morales, c'est-à-dire, en langage mythologique, pour réconcilier les dieux.

Afin d'éclaircir et d'illustrer la théorie, je vais prendre un exemple d'antagonisme tragique dans l'un des plus purs chefs-d'œuvre du grand art dramatique des Grecs, dans l'*Antigone* de Sophocle.

Deux frères, deux fils d'Œdipe, Étéocle, roi de Thèbes, et Polynice, chef de l'armée ennemie venue d'Argos, l'un par l'autre frappés, sont tombés sous les murs de la cité thébaine; l'armée argienne a fui. Créon, le nouveau roi, ordonne que les derniers honneurs soient rendus à Étéocle, mort en combattant pour la patrie; mais, quant à Polynice qui voulait détruire sa ville natale, Créon fait proclamer devant tous les citoyens la défense de l'ensevelir, sous peine de la vie, afin que son corps maudit, exposé nu à la corruption, devienne la pâture des oiseaux et des chiens :

Étéocle, en bon roi, pour les siens s'est armé...
Que sa tombe s'élève, et qu'aux funèbres bords
Il ait part aux honneurs qu'on doit aux braves morts.
Quant à son ennemi (j'entends par là son frère),
Qui, traître à sa patrie, aux dieux de cette terre,
Misérable banni, s'est rué sur nos champs,
. . . . . .
A vous tous, citoyens, j'ordonne au nom des dieux
De ne point inhumer sa dépouille parjure,
Mais de l'abandonner, privé de sépulture,
Afin que les vautours, que les chiens affamés
Dispersent sur le sol ses membres diffamés.
Telle est ma loi. Jamais ma faiblesse complice
N'affligera les bons des triomphes du vice;
Mais quiconque au public aura voué son cœur,
Mort ou vivant, par moi sera comblé d'honneur [1].

1. Traduction de M. Guiard.

Ainsi parle Créon; comprenons bien son rôle. Il n'est pas un méchant homme, un tyran vulgaire; une grande idée morale lui dicte sa conduite. Mais cette idée va s'identifier si étroitement avec sa passion personnelle, qu'il ne sera plus possible de l'en distinguer, et il va en poursuivre le triomphe avec une opiniâtreté âpre, exclusive, qui aura plus que les apparences de l'injustice et de la tyrannie. Déjà les dieux sont violemment divisés. Créon, par son décret concernant Polynice, honore Jupiter, protecteur de la cité; mais il amasse sur sa tête la colère des divinités infernales, sombres vengeresses des liens du sang. Antigone, sœur du mort, osera, de son côté, au mépris du décret royal, couvrir de poussière le cadavre de Polynice et faire des libations sur sa tête chérie :

> Pour moi, d'un peu de terre
> Je couvrirai le corps de mon malheureux frère.
> Un devoir accompli rend le trépas si beau!
> A ce frère chéri, dans le même tombeau,
> J'irai me réunir, *saintement criminelle.*

Le sujet du conflit tragique entre Antigone et Créon est tellement en dehors de nos idées et de nos mœurs, que je dois m'arrêter un instant ici pour faire comprendre l'importance de la question de la sépulture chez les anciens. — Il n'est pas facile de ramener leurs doctrines sur ce point à quelque chose de parfaitement clair et logique; mais on voit qu'ils ne distinguaient pas nettement l'âme du corps et qu'ils ne croyaient pas que le sort de l'une fût indépendant de celui de l'autre. Le mort, descendu au tombeau, continuait à subsister d'une existence obscure et indéfinissable, où son ombre conservait vaguement tous les besoins matériels de la vie terrestre. De là l'usage, non encore aboli chez certaines peuplades de la Turquie et de la Grèce, d'offrir au mort, le jour des funérailles, puis à des époques fixes, du blé et du vin, les fruits de Cérès et ceux de Bacchus. Un savant voyageur, M. Albert Dumont, a vu en Albanie et sur les bords de la mer de Marmara, plusieurs de ces libations funéraires, et il a entendu le chant qui les accompagnait, étrange tradition du paganisme et de l'antiquité à des chrétiens du XIXe siècle : « Il faut nourrir le mort, qui est à l'étroit sous la terre; nous ne le laisserons manquer de rien, nous lui prouve-

rons que nous pensons à lui[1]. » A cette antique croyance il convient d'en ajouter une autre qui s'établit plus tard : les anciens ont cru aussi à l'existence d'une vaste région, souterraine comme le tombeau, mais commune au lieu d'être individuelle, où toutes les âmes, loin de leurs corps, vivaient rassemblées. Dans l'une comme dans l'autre croyance, il fallait absolument ensevelir les morts ; l'âme d'un corps privé de sépulture était errante et misérable. L'idée de cette privation épouvantait les hommes, comme celle d'un malheur pire que la mort même, puisqu'il y allait du repos et du bonheur éternel. L'imprécation la plus terrible qu'on pût faire contre son ennemi était de souhaiter qu'il ne fût pas inhumé. Le genre de mort redouté par l'imagination comme le plus affreux était de disparaître dans les flots. Les généraux athéniens, vainqueurs aux îles Arginuses, furent condamnés à la peine capitale pour avoir négligé, au milieu du désordre d'une tempête, de recueillir et d'ensevelir leurs morts[2]. Entendez la suprême prière d'Hector expirant aux pieds d'Achille : « Je t'en supplie par tes genoux, par ta vie, par tes parents, ne m'emmène pas auprès des vaisseaux des Grecs pour être déchiré par les chiens ; mais accepte l'airain et l'or que t'offriront en abondance mon père et ma mère vénérable, et rends-leur mon corps, pour que chez moi les Troyens et les femmes des Troyens me rendent les honneurs du bûcher. » — En privant Polynice de sépulture, Créon prenait donc contre la famille d'Œdipe la mesure la plus rigoureuse, la plus impitoyable, la plus révoltante pour le cœur des amis et des parents du mort.

Antigone est femme : dans le conflit qui s'élève entre la famille et l'État, l'État pour elle n'est rien, elle est toute avec la famille ; ainsi, dans l'*Horace* de Corneille, les femmes opposent les doux sentiments de sœurs, de fiancées et d'épouses au patriotisme féroce des hommes.

Elle exécute une première fois son pieux dessein de couvrir de terre le corps de Polynice, en réussissant à tromper la vigilance des gardes chargés par Créon de défendre l'approche du cadavre.

1. Albert Dumont, *le Balkan et l'Adriatique*, ch. v. — Voyez aussi Fustel de Coulanges, *la Cité antique*, p. 13.
2. Chassang, *le Spiritualisme et l'idéal dans l'art et la poésie des Grecs*, p. 109.

On raconte au roi ce qui vient de se passer : une main secrète, invisible, a jeté sur le mort une légère couche de poussière. A l'ouïe de ce récit, le roi s'indigne ; mais le chœur, composé de vieillards thébains, lui dit :

O roi! depuis longtemps je cherche, j'examine
Si ce n'est point le fait de quelque main divine.

La réponse de Créon est remarquable ; elle montre l'étroite et forte conviction où il est que sa volonté est conforme à la volonté divine, et que toute la justice est de son côté :

Tais-toi, si tu ne veux irriter mon dépit
Et me persuader que l'âge éteint l'esprit!
C'est une opinion folle, déraisonnable,
Que les dieux prennent soin d'un monstre abominable.
Donc, ils auraient comblé de cet excès d'honneur
Le téméraire impur, le vil profanateur
Qui venait, insultant à leurs saints privilèges,
Embraser leurs autels de ses mains sacrilèges,
Anéantir leurs lois, bouleverser leurs champs?
Eh! voit-on que les dieux honorent les méchants?...

Une seconde tentative d'Antigone pour inhumer Polynice, échoue; elle est prise et amenée devant le roi.

A travers le conflit des personnages, ne perdons jamais de vue le grand duel des puissances morales ou des dieux. « Jeune fille, dit Créon dans les *Phéniciennes* d'Euripide, c'est un dieu qui commande ce que tu condamnes; » et Antigone lui répond: « Ils ordonnent aussi de ne pas outrager les morts. » — Ce ne sont pas seulement Créon et Antigone qui sont en présence sur la scène de Sophocle : c'est d'une part Jupiter (ou *Zeus*, puisque nous sommes en Grèce), symbolisant l'ordre public et l'autorité de l'État; d'autre part, ce sont les divinités de l'Hadès, protectrices de la famille et des liens naturels. Non seulement Créon est juste et religieux à sa manière, mais on peut même dire qu'il représente un principe plus élevé que sa pieuse et sympathique antagoniste. Son dieu, à lui, habite à la lumière du jour; emblème de la société civilisée, il appartient à un ordre de conceptions purement spirituelles et morales : au contraire, les dieux de la nature, de l'amour et du sang sont relégués dans les ténèbres inférieures [1]; plus anciens, seulement parce que la

1. Hegel, *Esthétique*, t. II, p. 276.

famille est antérieure à l'État, leur antiquité vénérable ne rappelle que le temps où l'homme était encore sauvage, et dans le combat des dieux nouveaux contre les vieilles divinités, la destinée des Euménides est d'être vaincue par le brillant fils de Zeus, Apollon.

Si nous voulons comprendre comment et dans quel sens Antigone est *criminelle*, n'écoutons pas sur elle le jugement de Créon, chez qui la passion peut être suspectée à bon droit d'offusquer le point de vue moral; voici en quels termes sévères le chœur, organe désintéressé, la condamne :

Dans ton inconcevable audace,
Tu heurtas la justice et son trône éternel :
Enfant d'une coupable race,
Dans ton malheur je vois la trace
De l'anathème paternel...
Honorer les morts, c'est justice;
Mais enfreindre la loi de ceux qui font la loi,
C'est volontairement affronter le supplice...
Si tu meurs, ne t'en prends qu'à toi.

Antigone n'a pas eu un instant d'hésitation. Le récit du garde qui conduit la jeune fille devant le roi et qui rend compte de ce qu'elle a fait, nous donne l'impression vive d'une action noble et héroïque, mais exécutée aveuglément, passionnément, avec une sorte d'instinct furieux :

« Voici comment la chose s'est passée. A peine arrivés, préoccupés de tes terribles menaces, nous avons balayé toute la poussière qui couvrait le cadavre déjà putréfié, et nous l'avons mis complètement à nu; puis nous nous assîmes, abrités du vent par des collines élevées, pour éviter d'être atteints par son odeur fétide; chacun de nous excitant par de vifs reproches l'attention de celui dont la surveillance se relâchait. Cela dura jusqu'au moment où le disque brillant du soleil s'arrêta au milieu du ciel, et fit sentir toute son ardeur. Et alors tout à coup un tourbillon, soulevant de la terre un ouragan, fléau des airs, enveloppe la plaine et ravage tous les feuillages des arbres et des plantes; le vaste éther était rempli de leurs débris, et nous, les yeux fermés, nous supportions le fléau envoyé par les dieux. Lorsque enfin l'ouragan fut dissipé, on voit la jeune fille, poussant des cris aigus, comme un oiseau désolé qui retrouve son nid désert et

vide de ses petits; ainsi, à la vue du cadavre nu, elle aussi laisse éclater ses sanglots, et lance de terribles imprécations contre les auteurs de l'attentat. Aussitôt ses mains le recouvrent de poussière, et, avec un vase d'airain artistement travaillé, elle fait de triples libations sur le mort. A cette vue, nous courons à l'instant et la saisissons, sans qu'elle montre aucun trouble. Nous l'interrogeons sur ce qui a précédé, et sur ce que nous avons vu: elle ne nia rien[1]. »

Et lorsque Créon lui demande :

As-tu commis ou non le fait dont on t'accuse?

« Oui, » répond-elle sans hésiter, « j'ai fait ce qu'il a dit. » — Créon, de son côté, n'hésite pas à déployer contre la coupable toute la rigueur de la loi : elle doit périr; elle descendra vivante au séjour de « Pluton, *le seul dieu qu'elle révère*, afin que Pluton montre sa puissance en la dérobant à la mort, ou qu'elle sente enfin, mais trop tard, combien il est superflu d'honorer les dieux infernaux. »

C'est au moment de subir un supplice horrible, que le caractère d'Antigone se dessine dans toute sa superbe et rigide plasticité. N'attendons ici rien de semblable aux défaillances de la chair qui rendent si pathétique l'Iphigénie d'Euripide, ni aux terreurs qui assaillent l'imagination de la Juliette de Shakespeare. Si quelque chose était capable de refroidir notre sympathie pour une si belle figure, ce seraient les paroles amères et dures qu'elle adresse à sa jeune sœur Ismène ; elle ne pardonne pas à la pauvre enfant d'avoir eu peur du roi et de s'être tenue loin du cadavre de Polynice; elle la repousse dédaigneusement et l'insulte, quoique celle-ci, avec la plus touchante affection, demande à partager son sort. — Ses adieux à la vie serrent le cœur et font monter aux yeux des larmes; mais ce sont des larmes viriles, où l'admiration inspirée par le sublime spectacle de l'indépendance morale dans la souffrance ennoblit et *purifie* la pitié :

Sans époux, sans amis, sans larmes, je m'en vais
Là-bas, dans la contrée
Où mes yeux du soleil ne verront plus jamais
La lumière sacrée.

1. Traduction de M. Artaud.

De l'hymen, du bonheur, l'espoir était venu
A ma jeunesse amère :
Je péris fiancée, et sans avoir connu
La douceur d'être mère.
Vierge encor, j'entre, au seuil d'un avenir plus beau,
Dans la nuit glaciale ;
La mort est mon époux, et ce sombre tombeau
Ma chambre nuptiale.
Pour avoir été juste, une barbare loi
Ordonne que je meure,
Grands dieux ! et tous les fronts se détournent de moi,
Et personne ne pleure[1] !

Antigone est enterrée vive; c'est le châtiment de son crime. Mais le crime de Créon ne demeurera pas non plus impuni. Jupiter ne le sauvera pas de la vengeance des divinités infernales. Déjà le devin Tirésias est venu l'avertir que tous les autels étaient souillés des lambeaux arrachés par les oiseaux et les chiens au cadavre de l'infortuné fils d'Œdipe. Il lui prédit la punition qui l'attend, « pour avoir ignominieusement enfermé dans un tombeau une âme vivante, et aussi pour retenir sur la terre, privé de sépulture et des honneurs funèbres, un cadavre qui appartient aux dieux infernaux. » Sous les yeux mêmes du roi, son fils Hémon, fidèle amant d'Antigone, se perce de son épée, et quelques instants après on lui annonce qu'Eurydice sa femme a suivi Hémon aux enfers.

Malheur, malheur à moi !... De mes affreux ennuis
Je n'accuse, hélas ! que moi-même...
Seul, je les ai tués, barbare que je suis !
Seul j'ai mérité l'anathème...
Où me tourner, ô ciel ! où reposer mes yeux ?
Partout le deuil... et sur ma tête
L'implacable courroux du sort injurieux
Forme une effroyable tempête !

Quelle est donc cette puissance supérieure à Jupiter, à Pluton, à toutes les divinités de l'Olympe et de l'Hadès? C'est le *Destin*, dans lequel une philosophie éclairée doit voir, non un dieu inintelligent et aveugle, mais la Raison, la Justice, la haute nécessité morale, qui, en brisant les justices partielles et les antagonismes d'un jour, rétablit l'éternelle unité divine [2].

L'opposition de la famille et de la cité est le plus grand

1. Résumé des vers 806 à 816, et 876 à 880.
2. Hegel, *Esthétique*, t. V, p. 186.

sujet que puisse traiter la tragédie, puisque l'harmonie de ces deux sphères constitue la perfection du monde moral. Aussi le théâtre moderne s'en est-il emparé comme l'ancien; mais il y a entre les deux théâtres cette différence, que le premier plan du spectacle est occupé dans l'art moderne par les individus, dans l'art antique par les idées morales, dont l'organe est le *chœur*. Simple changement de point de vue, dont l'effet est considérable : la haute tragédie paraît plus substantielle, le drame romantique plus amusant et plus varié. La variété dans ce qui est général est nécessairement bien moindre que dans ce qui est particulier. Quand on a répété l'énumération que j'ai faite plus haut, quand on a nommé l'amour de la patrie, l'amour paternel ou maternel, la piété filiale, la tendresse des frères et des sœurs, la tendresse conjugale, l'amitié, la fidélité, le respect de l'hospitalité, la religion des tombeaux, l'obéissance au prince et aux lois de l'État : je ne sais pas ce qui manque à cette liste pour épuiser le cercle des puissances morales. C'est dans ce cercle étroit que se meut le théâtre antique, sans incidents romanesques, sans intrigues savantes, sans psychologie curieuse ni profonde, mais plein des plus graves enseignements.

La tragédie ancienne n'est pas seule à offrir ce caractère de généralité simple et substantielle; l'ancienne comédie a le même aspect. Aristophane a beau produire des personnalités sur la scène, la base de ses comédies est toujours quelque chose de large et de solide. Il ne se pique point de faire des portraits authentiques; il ne cherche pas non plus l'agrément d'un imbroglio ingénieux et compliqué; il part tout bonnement en guerre au nom de l'intérêt public, traitant des questions sociales et politiques du jour, du gouvernement, de la paix, du peuple, des hommes d'État, de l'émancipation des femmes, de la corruption des mœurs, des écoles nouvelles dans l'art et dans la philosophie. Pas plus à lui qu'à Sophocle ni à Eschyle il ne faut demander ce que nous donne Shakespeare, ce que nous donne Molière, et ce qu'Euripide nous annonce : un tableau varié du cœur humain et de la vie humaine.

V

LES PASSIONS PERSONNELLES DANS LE DRAME ROMANTIQUE.

Roméo et Juliette.

Déplacement du centre de l'intérêt dramatique : la personnalité substituée aux puissances morales. — L'amour dans la tragédie française. — L'amour chez les anciens. — La chevalerie et le christianisme. — Excès de la passion de Juliette et de Roméo; différence entre leur manière d'aimer.

La haute tragédie a pour base le conflit des dieux, c'est-à-dire des puissances morales qui gouvernent la société, sentiments de famille, lois de l'État, intérêts de la patrie, devoirs de la religion, etc.; et ce conflit est *essentiellement extérieur :* il met aux prises des antagonistes humains, mais il ne divise point l'homme avec lui-même, il n'ébranle pas la solide intégrité d'âme des personnages respectifs du drame. Cette base substantielle ne manque pas non plus à la tragédie moderne; c'est bien toujours de la religion, de la patrie, de l'État et de la famille qu'il s'agit au fond, car l'homme ne saurait déployer son activité hors de ce cercle; mais ici, ce ne sont plus ces grandes idées, ce sont les personnes humaines qui deviennent l'objet central et principal de la représentation. Par exemple, dans la tragédie d'*Hamlet*, les ambassadeurs d'Angleterre et le prince de Norwège, Fortinbras, ne permettent pas au spectateur d'oublier qu'au fond les destinées du Danemark sont en jeu; mais ce n'est point le Danemark qui nous intéresse, c'est Hamlet, et dans Hamlet ce n'est point le devoir terrible et sacré du fils comme dans Oreste, c'est Hamlet lui-même, sa personne, son caractère, sa destinée, qui est de périr parce qu'il ne sait pas agir. De même, dans *Roméo et Juliette*, l'ambition rivale des Capulets et des Montaigus, leur

sanglante inimitié et finalement leur réconciliation, constitue bien le fond solide, le canevas sur lequel se dessine la passion des deux amants; mais ce n'est pas la famille des Montaigus, ni celle des Capulets qui nous importe : c'est Juliette, c'est Roméo, c'est leur amour « infini comme la mer », et semblable aussi à une fleur fugitive éclose dans la vallée de ce monde, épanouie le matin et brisée à midi par l'orage[1].

Dans la haute tragédie, au-dessus du destin d'Oreste, poursuivi par les Furies pour avoir tué sa mère, protégé par Apollon pour avoir vengé son père, planent d'imposantes nécessités morales qui dominent la situation. Lorsque Antigone est enterrée vive pour avoir, en rendant à Polynice un devoir fraternel, transgressé une loi de l'État, nous sentons qu'il y a dans le monde moral un grand trouble, plus important et plus tragique que le sort de la malheureuse jeune fille. Le sacrifice d'Iphigénie n'est pas seulement l'histoire attendrissante d'une vierge infortunée que la barbarie des hommes ou des mœurs condamne à périr; c'est une nécessité religieuse, et l'intérêt tragique réside moins dans le trépas de la pauvre enfant que dans la situation cruelle du père, dont l'horreur a été rendue par Eschyle avec une admirable énergie: « L'inaction dévorante pesait aux peuples de l'Achaïe, retenus, en face de Chalcis, sur les rivages orageux d'Aulide. Cependant les vents soufflaient du Strymon; les vents du retard funeste, de la famine, du naufrage, de la dispersion; ruine des navires et des agrès; cause de l'oisiveté prolongée qui desséchait la fleur des Argiens. Mais Calchas, au nom de Diane, proposa aux chefs un remède plus fatal que l'affreuse tempête; et les Atrides, à ses accents, frappèrent la terre de leurs sceptres, et ne purent retenir leurs larmes : « Malheur cruel, s'écrie le roi des rois, si je désobéis! cruel encore, si j'égorge ma fille, l'ornement de ma maison; si les flots du sang de la vierge immolée à l'autel de Diane souillent les mains paternelles! Des deux côtés je ne vois qu'infortune. Puis-je, déserteur de la flotte, trahir mes alliés? Ils le désirent de toute leur âme, ce sacrifice qui doit apaiser les vents, le sang de ma fille! Ils le font sans crime; c'est le gage de la victoire[2]. » Que va faire

1. Hegel, *Esthétique*, t. V, pages 99 et 213.
2. Traduction de M. Pierron.

gamemnon? Sa conduite en cette circonstance est un exemple bien remarquable de la solidité plastique des figures de la haute tragédie. La discorde intérieure de l'âme du père, qui, chez un poète moderne, se fût prolongée durant tout le drame et eût fait, avec le courage ou les défaillances de son enfant, le grand intérêt du spectacle, ne dure qu'un instant dans l'œuvre d'Eschyle; le héros ne tarde point à se résoudre entre sa fille et le salut des Grecs, et sa résolution une fois prise est entière, inexorable, farouche : « Agamemnon subit le joug de la nécessité : son âme change; ce dessein barbare, criminel, impie, il l'a conçu; il ne recule plus devant l'odieux forfait.... Il eut le courage de devenir le bourreau de sa fille, pour venger dans les combats l'enlèvement d'Hélène, pour ouvrir la route à ses vaisseaux; et les chefs, dans leur rage belliqueuse, ne furent touchés ni de la jeunesse de la vierge, ni des prières, des plaintes qu'elle adressait à son père. Lui-même, après l'invocation sainte, le père ordonne aux ministres du sacrifice de la saisir comme une chèvre, de la déposer sur l'autel, enveloppée de ses voiles, la tête pendante. Par son ordre, on ferme la bouche de la victime : un bâillon arrête ses cris, les imprécations qu'elle lance contre sa famille. Son sang coule et rougit la terre... »

Cette situation solennelle des personnages de la haute tragédie produit dans l'âme du spectateur la terreur et la pitié, une terreur et une pitié purifiées par le sentiment auguste de la présence et de l'action des puissances morales et religieuses. Il en est tout autrement dans la poésie romantique; ici le vif intérêt avec lequel nous suivons la destinée des héros du drame a pour source les qualités sympathiques de leur personne et de leur caractère.

Le déplacement du centre de l'intérêt tragique entraîne une différence fondamentale dans le mode de composition : le drame grec est simple, rapide et court, parce que le combat des dieux, qui en fait la substance, n'est jamais qu'un combat singulier, un duel, qui concentre l'attention du spectateur sur un très petit nombre de personnages et marche droit au dénouement; mais le drame moderne, ayant pour objet l'histoire des individus, le développement de leurs passions et de leurs caractères, est

comparativement immense : il admet une multitude de personnages et d'événements, une intrigue compliquée, des incidents extraordinaires et imprévus ; œuvre de l'imagination surtout, riche, amusant, varié comme un roman d'aventures, il voyage à travers l'espace, en quelques heures il renferme une durée de plusieurs années ; bref, son étendue n'a point d'autres limites que celles qui lui sont forcément imposées par le temps matériel d'une représentation théâtrale. De là ces vastes compositions : *la Vie et la Mort du roi Lear*, *Antoine et Cléopâtre*, tous les drames historiques du théâtre de Shakespeare, la plupart de ses tragédies et de ses comédies, et sur la scène allemande *Wallenstein*, *Gœtz de Berlichingen*, etc.

La tragédie française fait ici exception ; elle accomplit ce merveilleux tour de force, d'unir la concision de l'art antique à la richesse de la pensée et du sentiment moderne, et d'être classique par la forme en étant romantique au fond. C'est, quand on y réfléchit, une grande et originale beauté de la tragédie française, qu'étant bien supérieure à la tragédie grecque par la psychologie des passions et des caractères, elle soit digne de marcher de pair avec sa sœur aînée pour la rapidité de l'action et la concentration de l'intérêt. N'ayons donc point la sotte condescendance d'humilier devant aucune gloire notre théâtre national, et ne craignons pas de le dire hautement en face des étrangers, dont nos concessions encouragent les insolents dédains : dans l'ordre de la composition dramatique, Racine s'élève à un degré de perfection vraiment incomparable et supérieure à tout. L'ardeur de mon zèle racinien dût-elle étonner un peu à cette place, je déclare me rallier presque sans réserve aux conclusions du maître éminent qui a commenté chez nous les tragiques grecs : « La tragédie française, écrit M. Patin, par son unité féconde, ses proportions harmonieuses, sa vérité choisie, son expression contenue, sa simplicité élégante et noble, se rattache visiblement à la pratique et à la théorie des Grecs ; elle est bien réellement fille de leur tragédie ; mais, plus belle peut-être qu'une mère si belle, elle paraît l'emporter par plus d'étendue, de mouvement, d'éclat, d'intérêt, par un plus savant artifice de composition, par une exécution poétique plus parfaite, par

une étude plus curieuse, plus complète du cœur humain. »

Cette forte concentration de la tragédie française a été un secret et puissant motif du choix singulier que nos poètes ont fait parmi les diverses passions personnelles que l'art tragique moderne peut mettre en œuvre; en règle générale, ils ont choisi l'amour. Un homme de savoir et de goût que les lettres viennent de perdre, M. Despois, a finement aperçu la raison esthétique de cette préférence : « De toutes les passions, écrivait-il, l'amour est peut-être celle qui convient le mieux à la nature de notre tragédie, dont les limites sont si restreintes par la nécessité d'observer l'unité de temps. Les autres passions, plus sourdes, plus concentrées, plus réfléchies, comme l'ambition, la haine, etc., demandent des développements que l'ampleur seule de la tragédie anglaise pouvait comporter; mais l'amour, étant de toutes les passions la plus emportée et la plus soudaine dans ses effets, devait être l'élément naturel de la tragédie française. »

Si nous ajoutons à l'amour une autre passion non moins personnelle, l'honneur, tel que Corneille notamment l'a représenté dans son théâtre à l'imitation des Espagnols, nous aurons les deux ressorts principaux de l'intérêt dramatique dans la tragédie française. Elle est romantique en ce sens, autant que la tragédie shakespearienne; on pourrait même soutenir qu'elle l'est davantage. *Roméo et Juliette* suffit, il est vrai, pour que Shakespeare garde à jamais le premier rang entre tous les poètes qui ont dramatisé les joies et les peines de l'amour; mais c'est un fait bien digne de remarque qu'à la réserve de cette pièce l'amour occupe dans son théâtre tragique une place des moins considérables, et quant au point d'honneur personnel, je ne me rappelle pas une seule pièce de lui où cette autre grande passion romantique joue dans le drame un rôle de quelque importance.

Les anciens n'ont point exclu l'amour de leur théâtre sérieux; si même nous en croyons Ovide, ils auraient prodigué le spectacle de cette passion tout autant que les modernes. « Le temps me manquerait, dit quelque part ce poète, si je voulais énumérer toutes les flammes amoureuses qu'a représentées la scène tragique, et mon livre suffirait à peine à leur simple no-

menclature. » Nous avons vu mourir Hémon, le digne et fidèle amant d'Antigone. Descendu dans le tombeau où la jeune fille enterrée vive s'est étranglée pour abréger sa fin, il la serre dans ses bras avec des transports de passion et de douleur; désespérant de la rappeler à la vie, il se jette sur son épée, et enlace encore en expirant ce beau corps inanimé pour exhaler son dernier soupir sur les lèvres de la bien-aimée. Certes, un tel amant n'a rien à apprendre de Roméo. Mais, s'il sait mourir comme lui, si sa mort témoigne d'une sensibilité aussi vive, aussi profonde que la sienne, il ne parle pas comme lui, il ne pense pas comme lui; le grave langage d'Hémon est l'indice d'un ordre d'idées absolument différent de celui où se meut l'imagination exaltée de Roméo et de tous les amoureux modernes. Chose admirable! par la bouche de ce héros antique, la plus personnelle des passions s'exprime avec le calme, l'élévation, la noblesse, la pureté d'un sentiment général. Écoutons-le, quand il prend devant son père la défense d'Antigone : pas un mot sur son amour; il avertit Créon du danger de mécontenter le peuple, il le rappelle à la modération, il parle du saint devoir d'honorer les morts; et comme le roi l'accuse avec ironie de servir les intérêts d'une femme, Hémon se défend vivement du reproche : « C'est toi, dit-il, que je sers, et ce sont les dieux infernaux. » Combien est différent le langage de l'amour romantique! pour nous, la passion constitue un *droit personnel*, âprement et ardemment revendiqué contre les puissances les plus solides, les plus sacrées du monde moral. La devise de tous les amoureux modernes est celle-ci : Périsse l'univers, mais que notre amour vive! Voyez, dans *Intrigue et Amour* de Schiller, Ferdinand défendre Louise contre son père, qui veut la faire enfermer comme une fille perdue. Il s'avance sur son père l'épée à la main, l'en menace un instant, puis la rengaîne avec ces mots : « Mon père, vous m'avez donné la vie; nous sommes quittes. Le diplôme de mon devoir filial est déchiré... Par la mort et par tous les diables! ne me poussez pas à bout. Si vous avez quelque affection pour vous-même, point de violence! *Il y a une région dans mon cœur où le nom de père n'a jamais pénétré... ne vous avancez pas jusque-là* [1] » Dans Racine, Achille défendant Iphigénie con-

1. Pour d'autres citations et pour plus de développements sur ce sujet, voy.

gamemnon ressemble beaucoup plus au Ferdinand de er qu'à l'Hémon de Sophocle; il est violent et personnel:

Vous pensez qu'approuvant vos desseins odieux,
Je vous laisse immoler votre fille à mes yeux?
Que *ma* foi, *mon* amour, *mon* honneur y consente?

AGAMEMNON.

Mais vous, qui me parlez d'une voix menaçante,
Oubliez-vous ici qui vous interrogez?

ACHILLE.

Oubliez-vous qui j'aime et qui vous outragez?

AGAMEMNON.

Et qui vous a chargé du soin de ma famille?
Ne pourrai-je sans vous disposer de ma fille?
Ne suis-je plus son père? Êtes-vous son époux?
Et ne peut-elle...

ACHILLE.

Non, elle n'est plus à vous.
On ne m'abuse point par des promesses vaines.
Tant qu'un reste de sang coulera dans mes veines,
Vous deviez à mon sort unir tous ses moments,
Je défendrai *mes droits* fondés sur vos serments...

amemnon rappelle à Achille l'expédition de Troie, que le ice d'Iphigénie peut seul rendre possible :

— Juste ciel! puis-je entendre et souffrir ce langage?
Moi, je voudrais partir aux dépens de ses jours!
Et *que m'a fait à moi* cette Troie où je cours?...
Je ne connais Priam, Hélène ni Pâris;
Je voulais votre fille et ne pars qu'à ce prix.

à la fin de cette admirable scène, où la colère d'Achille de en plus exaspéré se contient aussi de plus en plus comme ne pas éclater et semble mettre une sourdine à ses trans- :

Rendez grâce au seul nœud qui retient ma colère :
D'Iphigénie encor je respecte le père.
Peut-être, sans ce nom, le chef de tant de rois
M'aurait osé braver pour la dernière fois.

Iarc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, t. II, ch. XXXIII.

Je ne dis plus qu'un mot; c'est à vous de m'entendre :
J'ai votre fille ensemble et *ma gloire* à défendre.
Pour aller jusqu'au cœur que vous voulez percer,
Voilà par quel chemin vos coups doivent passer.

La gravité des anciens n'admettait pas que l'amour, passion toute personnelle et fondant un droit purement imaginaire, pût intéresser des cœurs d'hommes par son triomphe sur les sentiments généraux et sur les devoirs positifs qui renferment en eux-mêmes un principe moral. Ils auraient assurément condamné le rôle de Chimène avec bien plus de sévérité encore que l'Académie. Dans les *Phéniciennes* d'Euripide, Créon essaie de vaincre la rébellion d'Antigone par la séduisante perspective du mariage qui doit l'unir à son fils.

« Crois-tu donc, répond fièrement Antigone, crois-tu donc que, vivante, j'épouse jamais ton fils?

— Pourquoi désires-tu si fort te soustraire à cet hymen?

— Pour suivre dans son exil mon père infortuné.

— Ton cœur est généreux, mais non exempt de folie.

— Et aussi pour mourir avec lui, afin que tu saches tout. »

Dans l'antiquité, l'amour n'a jamais un caractère sentimental; ni le rossignol ni l'alouette ne chantent pour Antigone et pour Hémon. Sophocle n'a pas même ménagé d'entrevue entre les deux amants. Comment la chose eût-elle été possible? Tout, dans le théâtre grec, se passait en public, c'est-à-dire sous les yeux du chœur, et le décorum ne permettait seulement pas une simple conversation d'homme à femme. Dans *Iphigénie à Aulis*, Achille veut se retirer à la vue de Clytemnestre qui sort de sa tente : « Car, dit-il, il serait malséant à moi de m'entretenir avec des femmes. » Il a promis de prendre la défense d'Iphigénie; Clytemnestre, reconnaissante, offre d'appeler sa fille pour qu'elle aussi puisse le remercier, il refuse de la voir :

« Veux-tu qu'elle vienne en suppliante embrasser tes genoux? cela n'est guère convenable à une vierge; cependant, si tu le désires, elle viendra, pleine de pudeur et avec une noble assurance...

— Non. Qu'elle reste dans son appartement...

— Cependant il est juste qu'elle te rende grâce autant qu'il est en elle.

— Non, femme; n'amène pas ta fille en ma présence, et n'encourons pas un reproche inconvenant. »

Euripide, le plus moderne et le plus romantique des tragiques grecs, prêche encore sans cesse « le voile, le silence et l'intérieur de la maison ». Cependant, notons déjà dans son théâtre, en passant et à titre de curiosité, le premier germe de cette phraséologie galante dont nos poètes français devaient faire un si fâcheux abus; Andromaque, dans les *Troyennes*, dit en parlant d'Hélène : « Sois maudite, toi dont *les beaux yeux ont ravagé* les champs de la Phrygie ! »

Honnête, l'amour dans la tragédie grecque se cache pudiquement et n'a pas la prétention d'exciter un véritable intérêt; c'est un élément épisodique, accessoire, qui peut aggraver une situation, mais qui ne suffit point à fournir une action sérieuse et n'est jamais l'âme du drame. Nous n'apprenons que par le récit d'un messager et d'une manière tout à fait incidente les violents effets de la passion d'Hémon pour Antigone. Elle-même, dans ses adieux à la vie, ne fait aucune allusion à la réciprocité de cet amour; elle exprime simplement, en termes chastes et généraux, sa douleur de mourir sans avoir connu les joies de l'hymen et le bonheur de la maternité. — Dans l'*Hippolyte* d'Euripide, l'amour de Phèdre est important, c'est un ressort du drame; mais peut-on donner le nom d'amour à un égarement coupable causé par l'ardeur du sang et le trouble des sens? Vénus, voulant perdre un jeune prince qui refuse de sacrifier sur ses autels et qui n'a de culte que pour Diane, a versé dans les veines d'une femme un funeste poison.

Que l'amour soit honnête ou qu'il soit criminel, ce n'est pas, comme chez les poètes modernes, dans le langage passionné des amants, c'est dans les chants du chœur qu'il trouve chez les anciens son expression lyrique. Le chœur célèbre ou maudit cette passion, selon qu'elle est pure ou souillée par les mauvais désirs; toujours il en parle avec un religieux effroi, comme d'une puissance redoutable aux hommes et aux dieux mêmes : « Amour ! invincible amour ! chante le chœur d'Antigone, toi qui subjugues les puissants de la terre et reposes sur les joues délicates de la jeune fille, qui traverses les mers et visites la cabane des ber-

gers, nul parmi les dieux immortels ni parmi les hommes éphémères n'échappe à tes traits; celui que tu possèdes est en proie au délire. Tu pervertis même les cœurs des justes pour les entraîner à leur perte; c'est toi qui entre le père et le fils as semé le trouble et la discorde. Puisé dans les regards d'une épouse charmante, le désir triomphe hautement et prend place parmi les lois suprêmes qui gouvernent le monde. »

La littérature latine est plus romantique que la littérature grecque; c'est chez les poètes latins qu'on pourrait chercher avec succès la première expression vraiment moderne du sentiment de l'amour. Un écrivain délicat, très versé dans la connaissance de l'antiquité classique, M. Couat, pense avoir trouvé cette expression dans Catulle. Ce poète, souvent comparé à André Chénier et à Musset, a en effet des accents profondément intimes qui semblent venir des entrailles mêmes de la personnalité : « Vivons et aimons, ma Lesbie, et moquons-nous de tout ce que murmureront les vieillards moroses. Les soleils peuvent mourir et renaître; mais nous, une fois que notre courte lueur est éteinte, il nous faut dormir une nuit éternelle. Donne-moi mille baisers, puis cent, puis mille encore, et encore cent, et toujours mille et cent encore. Puis, quand il y en aura bien des milliers, nous embrouillerons le compte, pour ne pas le savoir nous-mêmes, et de peur que les méchants ne soient jaloux en voyant que nous nous sommes donné tant de baisers. » — « Je hais et j'aime; vous me demanderez peut-être comment cela se fait : je n'en sais rien, mais je le sens et je souffre. » — « C'est la première fois, écrit M. Couat après avoir cité ces passages célèbres, que nous rencontrons dans la littérature antique un amour qui ne soit plus une fatalité du corps comme chez les tragiques, ni une adoration mystique de la beauté comme dans Platon, ni simplement un agrément et une recherche de l'esprit comme dans les mythologues alexandrins, mais qui contienne tous ceux-là, en y ajoutant quelque chose de plus humain. Ce n'est pas Phèdre, languissante, consumée, proie déplorable de Vénus; ce n'est pas l'amoureux de Lucrèce, couvrant de fleurs et usant de baisers une porte muette, insensible à tout, n'écoutant que la fougue du désir et la révolte du sang dans ses veines; encore moins est-ce un littérateur en

tre Agamemnon ressemble beaucoup plus au Ferdinand de Schiller qu'à l'Hémon de Sophocle; il est violent et personnel:

Vous pensez qu'approuvant vos desseins odieux,
Je vous laisse immoler votre fille à mes yeux?
Que *ma* foi, *mon* amour, *mon* honneur y consente?

AGAMEMNON.

Mais vous, qui me parlez d'une voix menaçante,
Oubliez-vous ici qui vous interrogez?

ACHILLE.

Oubliez-vous qui j'aime et qui vous outragez?

AGAMEMNON.

Et qui vous a chargé du soin de ma famille?
Ne pourrai-je sans vous disposer de ma fille?
Ne suis-je plus son père? Êtes-vous son époux?
Et ne peut-elle...

ACHILLE.

Non, elle n'est plus à vous.
On ne m'abuse point par des promesses vaines.
Tant qu'un reste de sang coulera dans mes veines,
Vous deviez à mon sort unir tous ses moments,
Je défendrai *mes droits* fondés sur vos serments...

Agamemnon rappelle à Achille l'expédition de Troie, que le sacrifice d'Iphigénie peut seul rendre possible :

— Juste ciel! puis-je entendre et souffrir ce langage?
Moi, je voudrais partir aux dépens de ses jours!
Et *que m'a fait à moi* cette Troie où je cours?...
Je ne connais Priam, Hélène ni Pâris;
Je voulais votre fille et ne pars qu'à ce prix.

Et à la fin de cette admirable scène, où la colère d'Achille de plus en plus exaspéré se contient aussi de plus en plus comme pour ne pas éclater et semble mettre une sourdine à ses transports :

Rendez grâce au seul nœud qui retient ma colère :
D'Iphigénie encor je respecte le père.
Peut-être, sans ce nom, le chef de tant de rois
M'aurait osé braver pour la dernière fois.

Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, t. II, ch. XXXIII.

dans la solitude, ou même la destinée cruelle d'un couple amoureux? La réponse est aisée. Osons avouer d'abord que notre plus vive sympathie n'est point pour ce qui est héroïque et vertueux; la peinture des faiblesses humaines a fait couler plus de larmes que celle de la force morale n'a enthousiasmé de courages. Mais l'amour est aussi un feu purifiant, non sans doute quand il se nourrit d'idées creuses ou qu'il s'attache à un objet vil, mais lorsqu'il est logé en bon lieu, et c'est alors que la passion ennoblie et ennoblissante devient digne de tout notre intérêt. « Si vous avez, disait Vauvenargues à un jeune ami, quelque passion qui élève vos sentiments, qui vous rende plus généreux, plus compatissant, plus humain, qu'elle vous soit chère. » Une femme qui se connaissait en amour, et en amour exalté jusqu'à l'adoration, dévoué jusqu'au sacrifice Mlle de Lespinasse, écrit dans une de ses lettres : « M. de Mora me créa une âme toute nouvelle; c'est lui qui purgea ma tête de mille sottises qui l'avaient occupée jusque-là... J'oserais presque dire que l'amour devient une vertu, qu'il élève et agrandit l'âme, quand son objet est doué, comme l'était M. de Mora, de tous les agréments et de toutes les qualités qui peuvent plaire, toucher et attacher. »

Le type le plus parfait des amoureux romantiques, Roméo, avant d'avoir rencontré Juliette, se consume d'amour pour une beauté sévère, fantôme que son imagination ardente contemple avec le regard fixe de la folie; le désespoir de posséder la froide Rosaline, exaspérant de plus en plus son désir, le rend malade au moral et au physique. Son état d'âme à ce moment est à peu près celui que Gœthe décrira plus au long dans *Werther*, et Chateaubriand dans *René* : c'est la mélancolie, l'humeur noire. Il s'enfonce dans la solitude des bois, il verse des pleurs sans motif. Mais, au bal des Capulets, où il s'était rendu déguisé afin de voir Rosaline, il rencontre Juliette, l'aime d'abord, est aimé, et le voilà guéri; car, relativement au premier, c'est la santé même que ce nouvel amour. Si la passion réciproque de Roméo et de Juliette est née dans certaines conditions adverses, qui au point de vue des convenances artificielles de la société la font paraître monstrueuse, au point de vue de la nature c'est un phénomène

parfaitement normal et régulier : deux beautés, deux jeunesses, se rencontrant, se donnent l'une à l'autre. Shakespeare est un poète pratique; il ne s'amuse point aux vagues mysticités, aux chimères peu saines de l'amour platonique, il va droit au fait : grâce à la bénédiction religieuse d'un bon moine franciscain, Roméo ne tarde pas à posséder Juliette tout entière, corps et âme. Il l'épouse; mais personne ne s'avisera de prendre, à cause du sacrement, la passion des deux jeunes mariés pour de l'amour conjugal. Frère Laurence perd sa peine à leur prêcher que « les bonheurs violents ont des fins violentes, que le miel le plus doux devient fastidieux par l'excès même de sa douceur, qu'il faut aimer modérément, que la durée de l'amour est à ce prix et que la marche la plus lente est aussi la plus sûre ».

Coursiers aux pieds de feu, regagnez au galop
Le palais de Phébus; vous vous attardez trop :
Déjà, si vous aviez un Phaéton pour maître,
Vous seriez au couchant; le jour eût cessé d'être...
Nuit vouée à l'amour! oh! que tes noirs rideaux
Sur tous yeux indiscrets étendent leurs bandeaux,
Afin qu'inaperçu, trompant la médisance,
En ces bras palpitants mon Roméo s'élance!
Les amants n'ont besoin pour leur félicité
Que du rayonnement de leur propre beauté :
Si l'amour est aveugle, il lui faut les ténèbres.
Viens donc m'apprendre, ô nuit, sous tes voiles funèbres
Ce qu'en perdant on gagne à ces combats heureux,
Dont deux virginités sont les chastes enjeux :
Couvre de ton manteau le flot de sang rebelle
Que ce novice état sur mon visage appelle,
Jusqu'à ce que l'amour, dans sa sincérité
Devenu plus hardi, proclame chasteté
Tout ce qu'il veut de nous! Viens, nuit! Viens, toi que j'aime,
Roméo! qui feras le jour de la nuit même,
Jour plus pur dans la nuit, plus éclatant, plus beau
Qu'un blanc flocon de neige à l'aile du corbeau!
Viens, douce nuit! oh! viens, nuit aimante, nuit sombre!
Conduis mon Roméo sous l'abri de ton ombre,
Et puis, quand il mourra, taille son corps charmant
En étoiles; mets-les au front du firmament,
Et l'on verra soudain une nuit si limpide,
Que l'univers, épris de ta beauté splendide,
Refusera tout culte à l'aveuglant soleil!...
Un champ d'ivresse est mien, infini, sans pareil,
Mais je n'en ai point pris possession encore;
Je me suis bien donnée au maître que j'adore,
Mais il n'a rien reçu de ce pacte d'amour :
O douloureuse attente! interminable jour,
Plus long que n'est la nuit d'une veille de fête

A l'ingénue enfant qui n'a d'objet en tête
Que sa robe nouvelle et la voudrait porter!... [1]

L'expression lyrique, que les Grecs contenaient dans les chants du chœur, déborde ici et s'étend aux entretiens comme aux monologues des deux amants. La tragédie de *Roméo et Juliette* est une ode autant qu'un drame. On peut généraliser cette remarque et l'appliquer à toutes les productions naturelles du génie romantique. De même que la statuaire, où la matière et l'esprit, l'âme et le corps, s'unissent dans un équilibre harmonieux, était chez les Grecs l'art fondamental, celui qui servait de type à tous les autres, ainsi chez les modernes la musique, qui exprime quelque chose de vague et d'infini, avec la poésie lyrique, sa sœur jumelle, qui traduit les aspirations les plus élevées, les besoins les plus profonds de la personne humaine, sont les deux arts auxquels il était réservé d'atteindre le plus haut degré de perfection, et tous les autres en tiennent plus ou moins. Il ne faut donc pas s'étonner si l'on entend vibrer comme les sons d'une lyre dans tous les domaines de la poésie moderne et même dans les discours du drame.

L'amour de Juliette et de Roméo est *infini ;* il n'a de mesure ni dans le temps, ni dans l'espace, ni sur la terre, ni au ciel, ni dans l'océan immense :

Plus vaste, plus profond que la mer sans limite
Est l'amour qui pour toi dans mon âme palpite...

C'est un amour humain au sujet duquel on peut dire ce que saint Paul disait de l'amour divin, dont rien ne pourra nous séparer, « ni la mort, ni la vie, ni les anges, ni les principautés, ni les puissances, ni le présent, ni l'avenir, ni les choses élevées, ni les choses basses, ni aucune créature ». Là est l'excès coupable de la passion des deux amants. Non seulement ils oublient, dans les bras l'un de l'autre, et Capulets, et Montaigus, et Vérone, et l'Italie, et le monde, mais ils sont l'un pour l'autre leur univers, leur ciel, leur Dieu :

Le ciel est tout entier où Juliette vit!

1. Traduction de M. Alcide Cayrou.

s'écrie Roméo ; « Point de serments, » dit Juliette,

> Ou bien ne jure, je t'en prie,
> Que par toi seul, le dieu de mon idolâtrie,
> Et mon cœur te croira !

La *jalousie divine* n'est pas seulement une invention poétique des Grecs ; c'est une doctrine de l'Écriture sainte. On peut prévoir qu'à ce degré d'ivresse où la créature méconnaît son créateur, où l'hyperbole touche au blasphème, la mesure est comble et l'expiation n'est pas loin.

Roméo et Juliette se brisent contre la première puissance qu'ils ont offensée par leur amour, la puissance de la famille ; mais on ne peut pas dire que les Capulets ni les Montaigus représentent une grande idée morale, du genre de celles qui font la solide beauté de la haute tragédie. Pourquoi se haïssent-ils? on n'en sait rien, et ils seraient sans doute embarrassés de le dire eux-mêmes. A la place des sérieux intérêts généraux défendus par Créon, aussi bien que par Antigone, nous ne trouvons ici, chez les parents de Roméo et de Juliette, comme chez les deux jeunes gens, que des passions exclusivement personnelles. Le vieux Capulet est un tyran domestique, qui regarde sa fille comme sa propriété privée ; pour la marier au seigneur Pâris, il ne sait pas faire valoir une seule bonne raison, et ne montre que l'égoïsme mesquin d'un père de comédie. La division des deux familles n'étant point justifiée, le père et la mère de Juliette ne méritant que du mépris, la désobéissance de la jeune fille perd beaucoup de sa gravité, et la fin tragique des deux amants ne peut pas être considérée comme expiant la violation d'aucune loi humaine vraiment respectable. Quelle est donc la signification morale de cette sanglante catastrophe? et d'abord a-t-elle une signification morale? Est-ce un juste châtiment, ou une cruauté gratuite du destin ? Un Dieu équitable s'en est-il mêlé, ou bien une fatalité aveugle a-t-elle précipité les héros vers leur perte? La réponse à cette question doit être différée jusqu'au moment où nous étudierons les catastrophes de Shakespeare en général et le rôle de la justice poétique dans la tragédie ancienne et moderne.

Nous n'avons encore comparé que les personnages dramatiques de l'un et de l'autre théâtre. Comme principaux mobiles de leurs actes, nous avons reconnu : dans la haute tragédie, des idées morales ; dans le drame romantique, des passions personnelles. Mais observons qu'entre ces deux termes il n'y a aucune contradiction logique, aucune opposition nécessaire : l'inspiration divine, qui pousse les héros grecs à l'action, s'identifie si bien avec leur passion personnelle qu'on a de la peine à l'en distinguer; de même, la passion personnelle qui anime un héros romantique peut agrandir son âme, fortifier son caractère, l'élever presque au-dessus de l'humanité, et ce serait une erreur de croire que *personnalité* soit toujours synonyme d'*égoïsme*. Voyez Juliette : l'amour la transfigure; elle est bien supérieure moralement à Roméo. Celui-ci nous touche par sa jeunesse, sa beauté, sa passion, sa destinée ; son histoire est intéressante, mais non son caractère; il n'a rien de très noble. Juliette, au contraire, est une héroïne; disons mieux, elle devient une héroïne par l'inspiration de l'amour; car en elle l'énergie n'est point innée, c'est une communication surnaturelle de la passion. Roméo, en aimant, ne s'oublie pas lui-même; Juliette ne pense qu'à lui et ne songe point à elle; à partir du moment où elle a donné son cœur, elle ne s'appartient plus; elle vit dans un autre et pour un autre. Nuance bien délicate, fidèlement observée par le poète dans la peinture des deux passions. Shakespeare, profond psychologue, savait qu'en général l'amour des hommes est plus ou moins égoïste, et que les femmes seules savent aimer.

VI

LE CHŒUR ANTIQUE

Nouvel exemple d'antagonisme des dieux, avec un dénouement pacifique cette fois : les *Euménides*. — Rôle de la conscience humaine dans le spectacle de la lutte. — La théorie idéale du chœur, et le chœur tel qu'il est dans le théâtre grec. — Les confidents de la tragédie française ; les philosophes du théâtre de Shakespeare : Thersite, Enobarbus, frère Laurence. — Sublimité de l'*Athalie* de Racine.

La tragédie de *Roméo et Juliette* offre cette particularité, qu'au commencement du premier acte un personnage, que Shakespeare appelle *chœur*, paraît sur la scène pour annoncer aux spectateurs, en une douzaine de vers, les événements dont ils vont être les témoins :

Deux puissantes maisons de vieille et noble race,
Dans Vérone la belle où ce drame se place,
Font revivre à l'envi tout un haineux passé
Dans des conflits nouveaux où le sang est versé.
Des entrailles, un jour, de ces maisons rivales
Sont issus deux amants aux étoiles fatales :
Ils se sont bien aimés, mais leur félicité,
Condamnée en naissant, n'a qu'une heure existé.
L'origine et la fin de ces amours tragiques,
Ces haines de famille anciennes, énergiques,
Que la mort des enfants devait seule effacer,
En deux heures ici nous allons les tracer [1].

Le même personnage reparaît une fois pour nous dire que Roméo n'aime plus la froide et dédaigneuse beauté qui faisait languir sa jeunesse, qu'il aime Juliette, qu'il est aimé d'elle, et que cette passion va être pour les deux amants la source de cruelles angoisses et de joies fugitives.

1. Traduction de M. Alcide Cayrou.

Roméo et Juliette n'est pas la seule pièce de Shakespeare où le poète ait ajouté un chœur à la liste de ses personnages : nous avons rencontré un chœur dans *Périclès*, il y en a un dans *Henry V*, et c'est le Temps en personne qui, dans le *Conte d'hiver*, s'acquitte de ce rôle. Mais ce terme de *chœur* est trop ambitieux, il manque de justesse pour désigner des personnages qui ne remplissent que la fonction de *prologues*, de simples prologues explicatifs, étrangers à l'action et même, dans la plupart des cas, inutiles à l'intelligence du drame. Shakespeare ne paraît pas s'être fait du chœur une autre idée, car Ophélia dit à Hamlet, qui commente pour elle la pièce jouée par les comédiens devant la cour : « Vous remplacez parfaitement le chœur, Monseigneur. » Aussi n'y aurait-il point lieu de rappeler, à propos de Shakespeare, le chœur de la tragédie grecque, s'il n'y avait pas dans le théâtre du poète anglais d'autres personnages qui offrent avec le chœur antique une analogie plus profonde ; tels sont (pour ne pas sortir du cercle de nos études antérieures ou de nos nouvelles connaissances) : Thersite, dans *Troïlus et Cressida;* Enobarbus, dans *Antoine et Cléopâtre;* frère Laurence, dans *Roméo et Juliette.*

Je me propose, dans les développements qui vont suivre, de fixer la théorie du chœur d'après la pensée du philosophe qui m'a déjà servi de guide pour l'intelligence des conflits moraux dans la haute tragédie ; mais ce guide est tellement à part de tous les autres maîtres, que mon choix peut surprendre et que je crois devoir en donner la raison. Les grands métaphysiciens ont ceci pour eux et contre eux, qu'ils sont de la famille des poètes ; l'imagination créatrice n'est pas la moindre de leurs facultés : dans sa théorie du chœur et de la tragédie antique en général, Hegel, incontestablement, a montré du *génie*, j'entends par là une audace et une félicité d'invention qui le rendent frère des poètes eux-mêmes. Cette application de facultés supérieures à l'analyse des œuvres poétiques est un phénomène naturellement très rare, le génie n'ayant point coutume de descendre à ce rôle d'interprète, et c'est là ce qui rend la pensée de Hegel suspecte aux érudits myopes, grammairiens ou historiens. En effet sa théorie n'est pas un timide et modeste extrait de la pratique des auteurs, c'est une reconstruction hardie et vraiment idéale, que ni Eschyle ni

Sophocle n'eussent, je crois, désavouée, mais qu'ils n'ont su réaliser que très imparfaitement.

« Jamais l'harmonie établie par la Divinité ne sera transgressée par les conseils des mortels. » Ce vers d'Eschyle pourrait servir d'épigraphe à la théorie des dénouements tragiques, dont j'ai déjà dit quelque chose, mais qu'il est nécessaire de comprendre à fond avant de définir le rôle du chœur. L'harmonie des dieux, nous l'avons vu, est rompue momentanément par le grand duel qui est l'essence du drame antique; car ce duel ne consiste pas du tout dans l'irréconciliable opposition du bon et du mauvais principe, de Dieu et de Satan : il consiste dans le conflit passager de deux bons principes, également moraux, légitimes et respectables, inspirations saintes l'un et l'autre de l'esprit divin qui est dans l'homme. Les deux antagonistes de la haute tragédie sont chacun dans leur droit; mais c'est un droit partiel, exclusif, qui divise la justice divine, et dont la pureté est souillée en outre par l'alliage des passions humaines. Il faut que ce plomb vil disparaisse; il faut que les hommes, chétive et misérable occasion du partage des dieux, soient anéantis ; il faut que l'harmonie divine se rétablisse dans son incorruptible et immortelle beauté. De là le dénouement. Il consiste dans la destruction finale des passions et des personnes humaines qui troublaient le repos de la Divinité; il s'adresse moins à la partie sensible qu'à la partie rationnelle de notre nature, et la satisfaction qu'il donne à l'esprit est d'un ordre infiniment plus élevé que l'intérêt vulgaire si facilement excité par le spectacle du crime puni et de l'innocence souffrante ici-bas. Le tragique, conçu dans son idée la plus haute, ce n'est point le sort des personnages, le châtiment effroyable du crime ou le malheur attendrissant de l'innocence : c'est la contradiction accidentelle des faces diverses de la vérité morale, formant pour l'imagination poétique le cercle des dieux, et leur retour nécessaire à l'unité.

La ruine des personnages n'est pas toujours indispensable pour que l'harmonie puisse renaître au sein de la substance divine. En regard des catastrophes ensanglantées, dont l'*Antigone* de Sophocle nous a offert un admirable exemple, nous avons

dans les *Euménides* d'Eschyle le plus beau modèle de dénouement pacifique. — Clytemnestre, en assassinant Agamemnon par un juste retour, lui avait fait expier le sacrifice d'Iphigénie, justement immolée pour le salut des Grecs; Oreste, vengeur de son père, a frappé le sein qui l'a porté. Le voilà, comme Antigone, comme tous les héros de la haute tragédie, « saintement criminel, » *facto pius et sceleratus eodem*, et ce mélange de piété et de crime, qui caractérise son action, divise les dieux à son sujet. Dans ce conflit, il a contre lui les Euménides; Apollon est pour lui. Les Euménides, divinités souterraines, représentent et défendent les liens de la parenté naturelle, la loi du sang qui attache un fils à la femme dans les entrailles de laquelle il a été conçu et nourri; Apollon, dieu brillant du jour, représente et défend deux choses: le mariage d'abord, l'obligation morale, librement consentie de part et d'autre, qui unit comme par une chaîne d'or le cœur de deux époux et qui devait rendre Agamemnon inviolable pour Clytemnestre; en outre, le droit non moins sacré du prince, qui est le chef auguste de la société politique. Le conflit des dieux est extérieur, n'oublions jamais ce point capital; aucune division intérieure, nulle hésitation, nul remords, ne vient ébranler la solidité plastique d'Oreste, jusqu'au jour où Euripide aborda ce rôle. Le héros ne doute point de la justice d'un acte commandé par Apollon; mais il est obligé de fuir devant les Furies, dans lesquelles il faut bien nous garder de voir la personnification des tourments de la conscience, et dont le rôle tout extérieur et atrocement matériel est de punir sur lui le crime de lèse-maternité, en suçant comme des vampires le sang du coupable et en infectant son corps de la lèpre, « dont les mâchoires sauvages rongent la chair ». Les Furies sont si peu une personnification morale, qu'elles n'ont point poursuivi Clytemnestre après son crime; le meurtre d'un mari par sa femme ne les regardait pas; si la victime avait été du même sang que l'assassin, à la bonne heure: leur fonction spéciale, exclusive, est de venger les droits de la parenté naturelle. Apollon protège Oreste, et, pour lui donner le temps de fuir, il fait tomber sur l'horrible meute acharnée à ses trousses, un sommeil qui la jette lourdement à terre, grognant et ronflant avec bruit :

« Non, je ne te trahirai pas; jusqu'au bout je serai ton gardien, près de toi, loin de toi, et jamais tes ennemis ne pourront parler de ma douceur. Ces furieuses, tu le vois, sont enchaînées maintenant par le sommeil: elles ont cédé à ma puissance, ces abominables filles, ces vieilles. Antiques vierges dont la couche est en horreur aux dieux... elles habitent les affreuses ténèbres, les souterrains du Tartare, détestées des dieux de l'Olympe. — Fuis! hâte-toi! Elles vont te poursuivre encore, et à travers le vaste continent, et sur les mers, et dans les îles; tu vas porter par toute la terre tes pas errants. Que la pensée d'un tel danger ne te fasse point perdre courage. Cours vers la ville de Pallas; embrasse l'antique statue de la déesse. Là, nous aurons des juges, et les paroles ne me manqueront pas pour les fléchir. Oui, je trouverai un moyen de te délivrer de ces souffrances; car c'est moi qui t'ai persuadé de tuer ta mère [1] ».

Oreste poursuit sa course, et bientôt les Furies s'éveillent:

« ... La bête s'est échappée du filet! elle court! vaincue par le sommeil, j'ai perdu ma proie. Fils de Jupiter, c'est toi le voleur! Dieu jeune, tu as outragé de vieilles déesses... Comme le chien qui court sur la piste du faon blessé, c'est aux gouttes de sang que nous reconnaissons les traces du parricide... Il doit être couché non loin d'ici, l'odeur du sang humain vient de me sourire. Prenons garde! prenons bien garde! examinons partout! Qu'il ne fuie pas inaperçu, impuni, le meurtrier de sa mère!... Tu dois donner du sang pour ce sang; il faut que ton corps tout vivant fournisse à ma soif; il faut que je me désaltère à longs traits dans le rouge et amer breuvage. Et, consumé par une mort lente, je t'entraînerai dans les enfers... Pluton est le grand arbitre qui fait rendre aux mortels leurs comptes... Ni Apollon, ni la puissance de Minerve, ne pourront te sauver; tu dois périr, ombre exténuée, pâture des Furies... O ma mère! toi qui m'as enfanté pour le châtiment des morts et pour celui des vivants, Nuit, ma mère, entends-moi. Le fils de Latone détruit mes hon-

1. Traduction de M. Pierron.

neurs ; il m'a ravi m'a proie, il ma ravi le criminel qu'un parricide dévouait à ma vengeance. »

Comment finira l'implacable conflit qui divise Apollon et les Euménides, puissances également sacrées, divinités tutélaires, celui-là du mariage et de la société, celles-ci de la parenté et de la nature? — Les antagonistes divins comparaissent devant l'aréopage, tribunal nouveau fondé tout exprès à Athènes par Minerve pour juger ce procès solennel. Les deux parties plaident l'une contre l'autre. Dans cette plaidoirie, à travers certaines subtilités d'argumentation qui font sourire, la profondeur de la pensée d'Eschyle est digne d'être éternellement admirée. Le grand poète n'a pas su expliquer avec une netteté suffisante la supériorité morale de la cause d'Apollon ; mais on sent qu'il la comprenait par l'instinct, sinon par le raisonnement, et c'est ici que la critique doit prêter à la poésie le secours de sa clarté logique supérieure. L'obligation, fondée sur un choix éclairé et volontaire, qui unit à l'homme la compagne de sa vie, est d'un ordre moralement plus élevé que le lien de nécessité et de nature par lequel un enfant tient à ses parents ; car le véritable principe du mariage n'est pas l'amour physique et l'attraction mutuelle des sexes, c'est une sympathie spirituelle et morale sentie et reconnue de part et d'autre ; l'engagement de deux cœurs peut être indépendant de l'appétit des sens, et il doit lui survivre : par là le nœud conjugal relève non de l'aveugle nature, mais de la liberté intelligente de l'esprit. La notion de ce beau caractère du mariage est quelque chose de plus tardif et de plus profond que celle des devoirs élémentaires d'un fils envers la femme qui l'a mis au monde ; c'est le mariage qui fonde vraiment la famille, et c'est la famille qui fonde l'État. Voilà pourquoi, dans la lutte entre Apollon et les Euménides, le jeune fils de Jupiter, divinité nouvelle, représente la civilisation et le progrès social contre les vieilles divinités qui aiment les ténèbres et qui habitent dans les entrailles de la terre.

Les deux parties entendues, les juges vont aux voix. Minerve, sœur d'Apollon, vivant symbole d'Athènes, déesse de l'intelligence et de l'activité virile, déclare qu'elle donne à Oreste son

suffrage divin. On compte les votes; le nombre se partage également des deux côtés: par le bénéfice de cette égalité, Oreste est absous. Les Euménides commencent par exhaler leur dépit en imprécations furibondes contre les enfants de Jupiter; mais il ne serait pas convenable qu'elles restassent humiliées et vaincues; elles aussi représentent un principe sacré: il faut donc qu'elles se réconcilient avec les dieux du ciel. Minerve, à force de patience, finit par leur faire entendre raison. Elles reçoivent dans la cité des honneurs avec des autels; déesses de la vengeance, elles se transforment en divinités bienfaisantes; elles bénissent les habitants de l'Attique, qui, dans la joie que leur cause le dénouement heureux du conflit, dansent et chantent en chœur :

Entrez au nouveau temple, ô saintes, redoutables!
De la Nuit filles vénérables!
Voyez tout ce cortège et ces feux allumés!
Priez tous, acclamez!

Comme en vos antiques ténèbres,
Dans ces lieux vénérés, aimés,
Vous trouverez honneurs, sacrifices funèbres!
Priez tous, acclamez!

Soyez douces à ce rivage!
Que votre cœur s'émeuve à ces mille clartés,
A ces respects, à cet hommage!
Vous, sur notre passage,
Applaudissez, chantez!

Ne manquez jamais à ce temple,
Libations, flambeaux, dons et vœux répétés!
La Parque est notre appui; Jupiter nous contemple!
Applaudissez, chantez! [1]

La catastrophe d'*Antigone* et le dénouement des *Euménides* sont les deux exemples les plus clairs et les plus magnifiques que nous offre la haute tragédie, du retour des puissances morales à l'unité de leur essence, là par la destruction des personnages humains, ici par la réconciliation directe des antagonistes divins sur la scène même. — Et maintenant, nous pouvons comprendre le rôle majestueux du chœur. Il représente la *conscience humaine*, qui ne peut souffrir que les dieux soient divisés et qui proclame

1. Traduction de M. Léon Halévy.

la nécessité de leur accord longtemps avant que l'issue sanglante ou pacifique du drame l'ait démontrée avec éclat. Les héros ne personnifiant qu'un côté exclusif de l'idée divine, le chœur les avertit du péril où les précipite leur piété étroite et bornée; il oppose à leur impétuosité aveugle la sagesse et la modération; il se lamente sur l'inévitable destin où ils courent la tête baissée et les yeux fermés; il les rappelle solennellement au culte de la divinité qu'ils offensent : mais, en même temps, sensible au courage, à la force morale, à l'héroïsme, à toutes les grandes qualités du caractère, le chœur professe pour chaque personnage pris à part une très haute estime, et il célèbre dans des chants inspirés la vertu divine qui agit en eux. Son rôle n'est donc point celui d'un acteur intéressé dans le drame; mais ce n'est pas non plus le rôle parasite d'un spectateur étranger à l'action et faisant sur les événements des réflexions oiseuses. Loin d'être une addition superflue à la pièce, le chœur, ne l'oublions pas, est la partie primitive, essentielle, de la tragédie; il est la substance même de l'action héroïque, le sol fécond où ont pris naissance les personnages. C'est à lui d'abord que le drame antique est redevable de son grand caractère moral et religieux. Le chœur a pour fonction sublime de maintenir l'harmonie, la pureté de l'idée divine, que l'antagonisme des héros divise et que leurs passions souillent. Ferme dans sa foi religieuse *complète*, il garde, en présence des combattants, la plus absolue neutralité, et rendant à tous les dieux un honneur égal, il éprouve pour l'action qui se passe sous ses yeux une sorte d'horreur. Contemplateur plein de sérénité, il introduit dans le tumulte dramatique, par ses sages réflexions, cet élément de calme qui est la condition de la beauté suprême, et qui restitue à l'âme des spectateurs, agitée par la lutte et trop vivement saisie, le repos et la liberté [1]. Non seulement le chœur n'agit point, à proprement parler; mais il ne doit avoir aucun caractère déterminé : car il est l'idéal, et l'idéal est sans caractère. Serait-ce une entreprise raisonnable de vouloir donner une physionomie à l'absolu?

Telle est la théorie du chœur, selon Hegel. Pour l'apprécier à

1. Voy. Schiller, *de l'Emploi du chœur dans la tragédie.* (Préface de la *Fiancée de Messine.*)

sa valeur, il ne faut la considérer ni comme un simple résumé de la pratique des poètes, ni comme une pure création du génie, mais comme une construction *idéale*, c'est-à-dire supérieure à la réalité, qui, de loin et dans une certaine mesure, la justifie et la confirme. Aussi plusieurs érudits sont-ils d'accord avec le grand métaphysicien. Ottfried Müller, dans son histoire de la littérature grecque, esquisse les principaux traits du système que le philosophe allemand a développé; Guillaume Schlegel, dans son cours de littérature dramatique, appelle le chœur *le représentant idéal des spectateurs;* M. Edelestand Duméril, dans son histoire de la comédie ancienne, dit positivement que « le chœur représentait la conscience des témoins du drame », et il cite un passage des *Acharniens* d'Aristophane, où ce rôle du chœur antique serait expressément indiqué[1]. Cela prouve que la théorie a du vrai; mais il s'en faut que la pratique des poètes soit de tout point conforme à cette belle définition. Dans la plupart des tragédies qui nous restent d'Eschyle, le chœur n'est pas assez dégagé des passions de la lutte; il agit et il souffre; c'est un personnage comme un autre. Les chœurs de Sophocle ont un caractère personnel, et, qui pis est, un caractère parfois peu honorable; on voit trop bien qu'ils se composent de simples mortels destinés à faire ressortir, par le contraste, les héros surhumains de l'action dramatique. Le chœur d'*Antigone* est dans son rôle, lorsqu'il ose représenter à Créon que la poussière répandue par une invisible main sur le cadavre de Polynice pourrait être le fait de quelque divinité; lorsqu'il reproche à l'héroïne sa rébellion altière, et qu'il lui dit:

Des morts qui nous sont chers le culte est respectable;
Mais de nos rois le sceptre est digne aussi d'honneurs.
Qui les brave, se perd. Ta nature intraitable
Te fit rebelle aux lois, et c'est pourquoi tu meurs.

Mais, entre la jeune fille et le roi, le chœur d'*Antigone* ne sait point tenir la balance égale, et ce n'est pas du meilleur côté qu'elle penche; ces vieillards, plus sévères pour le crime d'Antigone que pour celui de Créon, trahissent une pusillanimité qui peut convenir à leur âge, mais qui ne convient pas à des repré-

1. Vers 442 à 445.

sentants de la conscience humaine. Le chœur des soldats de Néoptolème dans *Philoctète* est pire encore; il conseille à Néoptolème de profiter du sommeil du héros pour l'abandonner après lui avoir volé ses flèches, et il couronne son avis par cette jolie sentence :

Le succès le meilleur est le succès facile.

Hélas! faut-il descendre des sublimes hauteurs de l'esthétique jusqu'à cette définition de M. Deschanel : « Le chœur représente les majorités; il se range du côté du plus fort »? — « Le chœur, dit aussi M. Chassang, mais avec moins de brusquerie, figurait d'une manière poétique cette foule qui assiste au développement des grandes existences, qui juge les événements dont elle est témoin, et qui, le plus souvent, ne s'y mêle que par ses vœux; il présentait l'image toujours vraie de ses sympathies pour le bien, qui sortent naturellement de la conscience humaine, mais aussi de ses passions, de ses incertitudes, de ses faiblesses, et, il faut bien le dire, de ses lâchetés. »

Telle est trop souvent la physionomie du chœur antique, dans ses rapports avec les personnages. Si on veut le contempler dans l'idéale pureté de son rôle, il faut s'en tenir aux parties proprement lyriques, où il fait profession de sa foi religieuse, raconte les légendes sacrées et chante des hymnes en l'honneur des dieux. Tels sont, pour citer un exemple, ces quelques fragments lyriques d'*Œdipe Roi;* c'est un chœur de vieillards thébains qui parle, ou plutôt qui chante :

Oh! que le ciel clément, à mes vœux favorable,
Me donne de garder, d'un cœur religieux,
De la sainte vertu le culte inaltérable,
Et ces lois qui viennent des cieux,
Ces lois que ne fit point l'homme, race éphémère,
Ces lois dont l'Olympe est le père,
Et que l'Oubli dormant ne saurait abolir;
Ces grandes lois sont éternelles.
Un dieu puissant respire en elles,
Un dieu qui ne doit point vieillir!...

Si quelque téméraire, en son orgueil immense,
Oppresseur des humains,

Abandonne aux transports d'une aveugle démence
Et sa langue et ses mains;
Si, méprisant les dieux, il brave la justice,
Même au pied des autels,
Qu'un destin malheureux sur lui s'appesantisse
Pour venger les mortels!
Et s'il a recueilli, par quelque ruse infâme,
La dépouille des morts,
Pourra-t-il, sacrilège, écarter de son âme
Les flèches du remords?
Car, si tous les forfaits que le ciel doit maudire
Honorent les méchants, —
Dans nos jeux solennels, que me sert de conduire
Les danses et les chants?

Je n'irai plus à Delphe, où frissonne l'impie,
Je n'irai plus, ô dieux!
Dans les temples sacrés d'Abès et d'Olympie
Courber mon front pieux;
Si, par un témoignage évident et palpable,
Apollon qui le voit,
Du milieu de la foule arrachant le coupable,
Ne le montre du doigt! —

Mais, ô grand Jupiter, si tout ce qui respire
Est soumis à ta loi,
Ne souffre point qu'on doute ainsi de ton empire
Éternel comme toi!
Les oracles anciens, profanes que nous sommes!
Respectés par Laïus, par nous sont outragés;
Apollon, sans honneurs, languit parmi les hommes!
Les dieux sont négligés [1].

Avec Euripide, le chœur dégénère. Il ne prend plus de part à l'action, a-t-on dit; on pourrait aussi bien lui reprocher d'y prendre trop de part, et de la pire manière : car il devient parfois le complice des passions les plus violentes ou les plus basses, faisant déjà pressentir le rôle moderne des *confidents*, dernière et chétive métamorphose du chœur antique.

La décadence de la haute tragédie devait entraîner celle du chœur, qui tient étroitement à son organisation, et l'avènement du drame romantique amena la suppression définitive d'un personnage désormais sans aucune raison d'être. L'introduction du chœur dans un système dramatique d'où l'élément divin a presque entièrement disparu, ne pouvait plus être qu'une fantaisie de curieux, une affectation d'antiquaire; aussi le chœur n'est-il

1. Traduction de M. Jules Lacroix, à l'exception des quatre premiers vers, qui sont de M. Guiard.

jamais naturel sur notre scène moderne, à la réserve d'une tragédie dont je parlerai tout à l'heure, et qui égale ou surpasse, en grandeur religieuse comme en beauté poétique, les plus purs chefs-d'œuvre de la Grèce.

Les prétendus *chœurs* de Shakespeare ne sont que des prologues; mais il y a dans son théâtre d'autres personnages qui, représentant jusqu'à un certain point la conscience des spectateurs du drame, réalisent en partie le rôle idéal du chœur antique.

Chose curieuse, ces personnages sont généralement des grotesques, des clowns, des bouffons de cour; l'esprit humoristique du poète se plaît à placer la sagesse dans la bouche des fous : c'est une conséquence naturelle de ce mépris pour l'ordre officiel du monde, qui est le fond de l'*humour*, de cette frénésie de contradiction qui porte l'humoriste à renverser tous les termes de nos conventions banales, à ridiculiser la gravité et à honorer la démence[1]. Il va sans dire que de pareils organes de la sagesse sont le contraire même de la majesté antique, et que, loin d'être impersonnels, ils sont individualisés jusqu'à la caricature. Mais ils voient et ils disent la vérité ; étant en dehors de la lutte, ils peuvent contempler et juger hommes et choses avec un désintéressement dont les autres personnages sont incapables dans l'excitation de la passion. Comme celui des sages de la haute antiquité, leur langage est symbolique, plein de sentences et d'énigmes, et s'ils ne prononcent plus d'oracles mystérieux, ils aiment l'obscurité profonde des calembours. « Donne-moi un œuf, oncle, dit au roi Lear son fou, et je te donnerai deux couronnes. — Deux couronnes ! de quelle sorte ? — Eh bien, les deux couronnes de la coquille, après que j'aurai cassé l'œuf par le milieu et mangé le contenu. Le jour où tu as fendu ta couronne par le milieu pour en donner les deux moitiés, tu as porté ton âne sur ton dos pour passer le bourbier. Tu avais peu d'esprit sous ta couronne de cheveux blancs, quand tu t'es défait de ta couronne d'or... Tu as épluché ton bon sens des deux côtés et tu n'as rien laissé au milieu. Voici venir une des épluchures. » La

1. L'humour sera l'objet d'une étude spéciale à la fin de cet ouvrage.

fille aînée du roi, Goneril, entre à ce moment. — Plus loin, le fou chante ces couplets au roi :

> Celui qui sert par intérêt, messire,
> Et n'est attaché que pour la forme,
> Pliera bagage dès qu'il pleuvra,
> Et te laissera dans l'orage.

Il quitte la scène, après avoir fait avec solennité une prophétie insignifiante, dont le sens est qu'il n'y a, comme dit l'Ecclésiaste, rien de nouveau sous le soleil.

Thersite, dans *Troïlus et Cressida*, dénonce à tout bout de champ la cause ridicule et honteuse de la guerre de Troie, la sensualité qui précipite l'une contre l'autre la Grèce et l'Asie : « Luxure! luxure! Toujours la guerre et la luxure! il n'y a qu'elles qui soient toujours de mode... La cause de tout ce bruit, c'est... un mari déshonoré et une femme perdue. Un beau sujet de querelle pour susciter ces factions jalouses et faire saigner les gens à mort! » Il juge, l'un après l'autre, tous les chefs de l'expédition : « Voilà Agamemnon, un gaillard assez honnête, grand amateur de cailles, mais sans cervelle... Et son frère, le taureau! cette belle métamorphose de Jupiter, patron primitif et emblème des maris déshonorés, corne à soulier pendue par une chaîne à la jambe d'Agamemnon!... Être chien, mule, chat, putois, crapaud, lézard, hibou, bécasse ou hareng sans œufs, peu m'importerait; mais être Ménélas!... je m'insurgerais plutôt contre la destinée!... Ajax, l'éléphant, me bat, et je me moque de lui... Et puis, voilà cet Achille, un rare ingénieur, ma foi! Si Troie ne doit pas être prise avant que ces deux-là l'aient minée, ses murailles resteront debout jusqu'à ce qu'elles tombent d'elles-mêmes. O toi, grand lance-foudre de l'Olympe, oublie que tu es Jupiter, roi des dieux, et toi, Mercure, perds toute l'astuce serpentine de ton caducée, si tous deux vous n'enlevez pas à ces hommes la petite, la toute petite, la minime dose d'esprit qu'ils possèdent. Ils en ont si peu, de l'aveu même de la plus incapable ignorance, que, pour délivrer une mouche d'une araignée, ils ne trouveraient pas d'autre expédient que de dégainer leurs épées massives et de couper la toile... Diomède est un cœur faux, un scélérat sans foi; je ne me fierais pas plus à lui quand

il sourit qu'à un serpent quand il siffle. Il fera grand bruit et force promesses, comme un mauvais limier; mais quand il accomplira ce qu'il annonce, les astronomes pourront bien prédire quelque prodige, quelque changement prochain : le soleil empruntera sa lumière à la lune quand Diomède tiendra sa parole... La politique de ces fourbes, de ces mauvais chenapans, de ce vieux fromage moisi, sec et mangé aux rats, qui a nom Nestor, et de ce chien-renard d'Ulysse, ne vaut certainement pas une mûre. Dans leur finesse, ils ont opposé ce mâtin métis, Ajax, à ce dogue qui ne vaut pas mieux, Achille ; et voilà ce mâtin d'Ajax qui devient plus fier que ce mâtin d'Achille, et qui ne veut pas s'armer aujourd'hui!... Les Grecs commencent à réhabiliter la barbarie en donnant de la civilisation une idée aussi triste... Après cela, que le malheur fonde sur tout le camp, ou plutôt le mal des os, car c'est le fléau attaché à ceux qui font la guerre pour une jupe! »

Enobarbus est un personnage plus digne que Thersite d'exprimer sur les acteurs et sur les événements du drame le sentiment de la conscience publique ; mais je n'ai pas à revenir sur ce rôle, complètement étudié plus haut dans notre analyse de la tragédie d'*Antoine et Cléopâtre*.

Plus digne encore d'un rapprochement avec le chœur antique est le moine franciscain, frère Laurence, dans *Roméo et Juliette*; non pas qu'il soit parfait de tout point, tant s'en faut : ce bon vieillard, perdu dans le pays des rêves, non moins sujet que les personnages qu'il endoctrine à l'imprudence et à l'erreur, a lui aussi, comme le dit fort bien M. Dowden, « sa leçon à apprendre ». C'est un trait distinctif du génie dramatique de Shakespeare, de ne jamais donner un corps et une figure à l'abstraction, à l'idéal; il n'y a point d'*Aristes* dans son théâtre ; son inépuisable activité créatrice n'a mis en scène que des individus, des caractères humains, incomplets et faillibles[1]. Cette réserve faite, frère Laurence représente le calme de la pensée au milieu de l'agitation des passions ; sa personne respire la sérénité, sa parole procure la paix,

1. Sauf certains rôles de femmes, comme celui d'Imogène. Les femmes de Shakespeare sont en général beaucoup plus idéalisées que ses hommes.

et on doit lui reconnaître un assez haut degré de sagesse relative. L'âge et l'expérience l'ont affranchi du sentiment de la haine qui fait souffrir les deux familles, comme du sentiment de l'amour qui fait souffrir les deux enfants. Il porte une sympathie tranquille et profonde à des tourments qu'il a autrefois connus, mais dont la philosophie l'a guéri.

> Cette philosophie, où de toute souffrance,
> De l'amour même on trouve enfin la délivrance,

il voudrait la communiquer à Roméo. Néanmoins, il ne s'oppose pas à son mariage avec Juliette; il l'approuve même, et la raison qu'il donne de son approbation aurait plu à un poète grec : c'est un argument solide, comme ceux que faisait valoir le chœur dans la haute tragédie :

> Une raison puissante à t'écouter m'engage :
> C'est que cette union pourrait bien redonner
> A vos maisons la paix que j'y veux ramener.

La modération dans les désirs, qui est le grand enseignement du sage et savant franciscain, est symbolisée à ses yeux par une fleur médicinale d'une vertu particulière, qui, selon l'usage qu'on en fait, donne la vie ou la mort :

> En cette fleur étrange agit, en s'unissant,
> Un terrible poison, un remède puissant :
> Respirez-la : plus vive en vous coule la vie...

mais si, au lieu de se borner à la respirer, on la goûte, la sève de la vie se tarit aussitôt. L'amour, selon lui, doit être un accompagnement de l'existence, mais il ne doit pas remplir l'existence, et l'homme surtout devrait rougir d'en faire sa grande et unique affaire. Les passions exclusives deviennent bientôt d'insupportables tyrans; il y a place dans un large cœur d'homme pour tous les sentiments de la nature humaine, ou, comme eût dit un Grec, pour tous les dieux. Quand le moine se prépare à marier les deux amants, Roméo, dans son impatience, s'écrie :

> Prononcez les saints mots qui nous doivent unir :
> Puis, qu'importe pour moi qu'en un bref avenir,
> Faucheuse de l'amour, la mort même survienne,
> Pourvu que Juliette ait une heure été mienne!

L'impétuosité du jeune homme est blâmée par frère Laurence avec une gravité solennelle :

Ces bonheurs violents ont une brusque fin;
S'éteindre en leur triomphe est toujours leur destin.
Poudre et flamme qu'ils sont, un baiser les consume.
Le plus doux miel lui-même, autant qu'une amertume,
Par l'excès de douceur amène le dégoût.
Aimez donc sans folie...
Quand on veut que l'amour soit un saint nœud qui dure,
La marche la plus lente est aussi la plus sûre.

Le vieillard devient majestueux, lorsque Roméo, sans force contre le destin qui l'accable et l'envoie en exil, veut se frapper de son poignard :

Retiens ta main coupable, homme! mais es-tu bien
Un homme? Ton aspect me dit oui, ton maintien,
Tes pleurs sont d'une femme, et ton aveugle rage
Reproduit les fureurs de l'animal sauvage.
Oh! femme qui de l'homme as revêtu le corps!...
Tu me confonds vraiment! Par mon saint ministère,
Je te croyais doué de plus de caractère.
Quoi! si Tybalt est mort, faut-il donc à son tour
Tuer celle qui vit par toi, par ton amour,
En portant sur toi-même une main téméraire?...
Ta belle forme n'est qu'une image de cire
En qui rien de viril ne bat ni ne respire;
Ton amour, qu'un amas de serments faux et creux
Qui vont briser le cœur que tu conquis par eux...
Allons, sois homme enfin! L'objet de ta tendresse,
Ta Juliette vit, et tu cherchais la mort!...
Tybalt, qui désirait te tuer, meurt lui-même :
J'y vois la main de Dieu. La justice suprême
Eût exigé ton sang : un arrêt moins affreux
Te condamne à l'exil : je te dis donc heureux.
Bien des grâces ainsi s'épanchent sur ta tête;
Le bonheur te promet encor maints jours de fête,
Et tu foules aux pieds ton amour, ton bonheur,
Comme un enfant gâté dans sa fantasque humeur!
Prends garde, c'est ainsi que l'on meurt misérable [1].

Voilà le chœur dans toute la dignité et l'autorité de son rôle. Frère Laurence, ne nous y trompons pas, n'est point un confident, conspirant avec la passion dont il est complice et lui donnant seulement des conseils pratiques : c'est un juge, c'est un de ces hommes de Dieu que l'antiquité appelait *vates*, c'est un représentant de la conscience morale.

1. Traduction de M. Alcide Cayrou.

Schiller, dans la *Fiancée de Messine*, Casimir Delavigne dans le *Paria*, ont tenté la restauration du chœur antique; mais l'ingénuité manque à ces doctes essais, dans lesquels on ne saurait voir autre chose que des pastiches plus ou moins réussis. Les chœurs du *Paria* ne sont guère qu'une suite de réminiscences des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, adaptées à l'expression des sentiments religieux de l'Inde; la *Fiancée de Messine*, avec son chœur, est une imitation laborieuse de la tragédie antique, précédée d'une préface célèbre qui se lit avec plus de plaisir que la pièce.

Racine seul, par un concours de circonstances exceptionnelles, a fait ce miracle, sans effort et tout naturellement, de ressusciter en pleine tragédie moderne le chœur antique dans sa fraîcheur et sa beauté. L'excellence singulière des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* n'est pas précisément dans les images ni dans les idées; d'autres poètes ont eu plus d'invention ou plus d'éclat : elle est dans l'onction religieuse du style et dans la sincérité parfaite de l'inspiration. Rencontre unique dans l'histoire, un chrétien s'est trouvé qui, à l'art consommé d'un Sophocle, ajoutait la piété d'un saint et la foi simple d'un enfant : « Il me sembla que sans altérer aucune des circonstances tant soit peu considérables de l'Écriture sainte, ce qui serait, à mon avis, une espèce de sacrilège, je pourrais remplir toute mon action avec les seules scènes que Dieu lui-même a, pour ainsi dire, préparées. J'entrepris donc la chose, et je m'aperçus, en travaillant, que j'exécutais en quelque sorte un dessein qui m'avait souvent passé dans l'esprit, qui était de lier, comme dans les anciennes tragédies grecques, le chœur et le chant avec l'action, et d'employer à chanter les louanges du vrai Dieu cette partie du chœur que les païens employaient à chanter les louanges de leurs fausses divinités. »

Le chœur des Israélites rappelle les souvenirs merveilleux de leur histoire, comme le chœur antique racontait les légendes héroïques et sacrées :

Des mers pour nos aïeux il entr'ouvrit les eaux....

Comme le chœur antique, il adresse aux puissants de la terre des conseils et des avertissements :

Rois, chassez la calomnie....

mais surtout il *chante les louanges de Dieu*, et quel Dieu! Un Dieu qui ne se divise pas en plusieurs divinités diverses et hostiles, que la conscience et la raison ne peuvent qu'à grand'peine ramener à l'unité métaphysique et morale; mais un Dieu dont l'existence est la seule réalité, le vrai Dieu, le Dieu vivant, qui « voit comme un néant tout l'univers ensemble », et pour qui les mortels chétifs sont « comme la poudre et la paille légère, que le vent chasse devant lui ».

Le sentiment de la toute-présence et de la toute-puissance de Dieu, qui trouve dans les chants du chœur racinien sa traduction lyrique, produit une impression religieuse dont aucun chef-d'œuvre de l'antique tragédie ne peut naturellement égaler la grandeur. Les vrais acteurs des drames de Sophocle et d'Eschyle sont les dieux, soit qu'ils paraissent sur la scène en propre personne, ou qu'ils inspirent les antagonistes humains : Dieu est aussi l'acteur unique d'*Esther* et d'*Athalie*, et il y est à la fois invisible et éclatant.

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel...

« Depuis le premier vers d'*Athalie* jusqu'au dernier, a dit Sainte-Beuve, le solennel mis en dehors et en action, le *solennel-éternel*, articulé dès la première rime, vous saisit et ne vous laisse plus. »

Le sujet de l'entretien qu'Abner et Joad ont ensemble est le plus élevé qui puisse occuper deux cœurs d'homme : il s'agit des intérêts de la patrie et de ceux de la religion; à côté de ces grands intérêts, celui des individus n'est rien. De même, le sort de tout un peuple est en jeu dans *Esther*: Les deux tragédies religieuses de Racine doivent en grande partie à cette circonstance leur caractère antique; par là elles relèvent de la haute tragédie, dont la base est toujours large, substantielle et solide, et elles n'ont rien de commun avec le drame romantique, où les passions personnelles, substituées aux puissances morales, occupent le premier plan du tableau.

Le néant des individus est la traduction dramatique la plus éloquente et la plus claire de la grandeur de Dieu; aussi paraît-il partout; d'abord, dans le choix des instruments :

> Voilà donc quels vengeurs s'arment pour ta querelle,
> Des prêtres, des enfants, ô sagesse éternelle!
> Mais si tu les soutiens, qui peut les ébranler?

Le néant des individus et la grandeur de Dieu, le caractère hautement général de l'action dramatique, sont attestés encore par l'indifférence avec laquelle nous contemplons la destinée des personnages. Leur bonne ou leur mauvaise fortune nous touche peu; ni Joas, ni Joad lui-même ne sont *sympathiques*, c'est-à-dire personnellement intéressants. Quelqu'un éprouverait-il trop de pitié pour l'enfant Joas? cela ne doit pas être; il ne faut pas que le sentiment sublime de la terreur et de l'adoration religieuse soit affadi par le mélange d'aucun sentiment humain. C'est pourquoi le grand prêtre prophétise et dit :

> Comment en un plomb vil l'or pur s'est-il changé?...

Joad attire Athalie dans le temple au moyen d'une équivoque : on a dit qu'il diminuait par là son grand caractère; mais qu'importe la grandeur de Joad? Il n'y a qu'un seul grand, c'est Dieu. Il ne serait pas juste de reprocher à Joad une fraude dans laquelle on sent une inspiration religieuse, et qui n'est qu'une des moindres parmi ces hautes licences de monarque absolu du monde dont Dieu, souverain auteur de la loi morale, a bien pu se passer la fantaisie. La distinction entre la religion et la morale est chose peu édifiante, mais forcément requise, et que nous aurons souvent occasion de faire, en particulier quand nous étudierons dans l'histoire de la tragédie grecque le progrès du sentiment moral, parallèle au déclin des croyances religieuses. Cette distinction est plus nécessaire encore dans les légendes et les chroniques de l'Ancien Testament :

« ... En ce jour-là, on rapporta au roi le nombre de ceux qui avaient été tués dans Suse, la ville capitale. Et le roi dit à la reine Esther : Dans Suse, la ville capitale, les Juifs ont tué et détruit cinq cents hommes... Toutefois, quelle est ta demande? et elle te

sera accordée; et quelle est encore ta prière? et cela sera fait. Et Esther répondit : S'il plaît au roi, qu'il donne aux Juifs le pouvoir de faire encore demain ce qu'ils ont fait aujourd'hui dans Suse, et que les dix fils d'Aman soient pendus. »

Racine a sensiblement adouci ce trait; néanmoins, il reste encore assez de couleur locale dans sa tragédie d'*Esther* pour que la fable en pût paraître atroce et ridicule, si elle n'était pas divine : mais elle est divine, et ce caractère transfigure et sanctifie tout aux yeux du poète et de ses contemporains pieux. « On a quelque lieu de s'étonner, écrit Saci expliquant le chapitre VIII du livre d'*Esther*, que Mardochée et Esther, qui procurèrent cet édit, aient pu se porter à un excès si cruel en apparence; mais ces choses se passaient du temps de l'ancienne loi, qui était un temps de rigueur; et d'ailleurs on peut présumer que l'Esprit de Dieu, qui avait conduit jusqu'alors tant la reine que Mardochée, leur inspira aussi bien qu'au roi d'en user ainsi *pour des raisons qu'on est plus obligé d'adorer que de pénétrer.* » Voilà le point de vue où Racine se plaçait sans effort, parce qu'il était croyant; voilà le point de vue où nous devons savoir nous élever nous-mêmes, au moins par esprit de justice et d'intelligence littéraire. Les poètes grecs ne sont pas responsables des légendes d'Œdipe et d'Atrée : c'était le droit de Racine de transporter sur la scène tragique les traditions de la Bible, c'était son droit de les adorer comme saintes, et cette disposition était même pour l'excellence poétique de l'œuvre une condition inappréciable qu'aucun prestige de l'art n'aurait pu suppléer. Le sentiment de l'universelle présence et de l'action unique du Très-Haut n'augmente pas seulement la majesté des tragédies religieuses de Racine ; il leur est absolument nécessaire pour absoudre l'action du reproche d'immoralité qu'elle encourt, envisagée sous un aspect humain. Le péché de Joad ne compromet que Dieu.

Une raison toute semblable à celle qui tient nos sympathies écartées des personnes de Joad et de Joas, rend inutile l'accumulation des traits odieux qui nous feraient haïr Athalie et souhaiter son châtiment. Athalie est une grande, une héroïque figure, pour laquelle nous éprouvons plus d'admiration que d'horreur. Comme les criminels de la haute tragédie, elle a sa justice relative. L'in-

térêt général, non une mesquine ambition personnelle, paraît inspirer sa politique; la conversation de la reine de Juda avec ses officiers et ses prêtres n'a pas un caractère moins noble, moins solide, moins élevé, que l'entretien de Joad et d'Abner :

... Ce que j'ai fait, j'ai cru le devoir faire...
Le ciel même a pris soin de me justifier.
Sur d'éclatants succès ma puissance établie
A fait jusqu'aux deux mers respecter Athalie.
Par moi Jérusalem goûte un calme profond.
Le Jourdain ne voit plus l'Arabe vagabond,
Ni l'altier Philistin, par d'éternels ravages,
Comme au temps de vos rois, désoler ses rivages.

Par quelle fatalité cette grande reine court-elle à sa perte? parce qu'il plaît à Jéhovah de répandre sur elle

... l'esprit d'imprudence et d'erreur,
De la chute des rois funeste avant-coureur,

ce même esprit qu'Homère personnifie dans la déesse Até, fille de Zeus, et que « le Père des dieux et des hommes » envoyait à toutes les malheureuses victimes que son caprice voulait perdre. A partir de ce moment, Athalie cesse d'être maîtresse d'elle-même :

Ami, depuis deux jours je ne la connais plus.
Ce n'est plus cette reine éclairée, intrépide,
Élevée au-dessus de son sexe timide...
La peur d'un vain remords trouble cette grande âme.
Elle flotte, elle hésite, en un mot elle est femme.

Et lorsqu'enfin la perfidie de Joad a fait tomber cette grande reine dans le piège où elle va trouver la mort, elle peut à bon droit maudire la divinité injuste et s'écrier :

Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit!

Telles sont les idées qui rattachent les tragédies religieuses de Racine au système dramatique de la haute tragédie grecque, et au milieu desquelles le chœur trouve sa place, non comme l'addition artificielle d'une érudition ingénieuse, mais comme le couronnement nécessaire de l'édifice.

Quand on est croyant comme l'était Racine, quand on a comme lui le sentiment et la connaissance de l'antiquité, quand on a son

art, son génie, enfin son merveilleux esprit, et qu'il s'agit de tirer le parti le plus heureux d'une fantaisie de Mme de Maintenon, le chœur antique renaît alors comme une fleur naturelle ; mais le concours des conditions qui rendent la chose possible n'est pas moins étonnant que la chose même.

VII

CONSIDÉRATIONS DIVERSES SUR LES CARACTÈRES DE SHAKESPEARE

Importance prépondérante de l'action dans la tragédie antique, des caractères dans la tragédie moderne. — Que les caractères dans le théâtre de Shakespeare ne se confondent point avec les passions des personnages. — De ce qu'il faut entendre par *idéal* et par *réalisme*. — Homère et Shakespeare. — L'héroïsme chez les hommes du théâtre tragique de Shakespeare. — Force, beauté, grandeur des personnages méchants. — Conflits intérieurs de la passion et du devoir, plus habituels à nos tragiques français qu'à Shakespeare. — Faiblesse relative de la psychologie de Shakespeare comme peintre du cœur féminin et comme auteur comique.

Les caractères et l'action sont deux parties essentielles de l'art dramatique. Aristote s'est demandé laquelle des deux était la plus essentielle : la réponse qu'il fait à cette question jette un jour assez instructif sur une des principales différences de la tragédie grecque et de la tragédie shakespearienne. Je crois devoir citer le passage presque intégralement ; il est ennuyeux, diffus, et il contient des propositions trop vraies qui ressemblent à des tautologies ou à des truismes ; mais dans une étude sur la tragédie, la *Poétique* d'Aristote mérite bien qu'on la cite quelquefois, ne fût-ce qu'à titre de curiosité historique. Tant d'hommes si longtemps n'ont juré que par elle !

« Nous parlerons de la tragédie, écrit Aristote au chapitre VI de sa *Poétique;* voici comment je la définis : La tragédie est l'imitation de quelque action sérieuse et noble, complète, ayant son juste développement... Cette action étant l'œuvre de personnages qui agissent, ces personnages ont nécessairement un caractère et un esprit qui les font ce qu'ils sont ;

conditions qui, d'ailleurs, servent à qualifier aussi les actes humains. Or, il y a deux causes qui déterminent naturellement toutes nos actions : ce sont l'esprit et le caractère, qui, dans la vie également, décident toujours de nos succès ou de nos revers. C'est la fable qui est l'imitation de l'action ; et par fable, j'entends le tissu des faits. Le caractère ou les mœurs, c'est ce qui distingue les gens qui agissent et permet de les qualifier ; et l'esprit, c'est l'ensemble des discours par lesquels on exprime quelque chose, ou même on découvre le fond de sa pensée. Ainsi, l'on peut compter dans toute la tragédie six éléments qui servent à déterminer ce qu'elle est et ce qu'elle vaut : ce sont la fable, les mœurs ou caractères, le style, l'esprit ou sentiment, le spectacle et la mélopée... De ces diverses parties, la plus importante sans comparaison, c'est le tissu de l'action ; car la tragédie n'est pas seulement une imitation des hommes : c'est aussi l'imitation de leur activité. Le bonheur ne peut consister que dans l'action... Si c'est par les mœurs et le caractère qu'on est tel ou tel, c'est par l'action qu'on est heureux ou bien infortuné.

» ... Ainsi, l'action et la fable sont la fin propre de la tragédie ; et la fin est en tout ce qu'il y a de plus important. On peut ajouter que sans action il n'y aurait pas de tragédie, tandis qu'il y en aurait encore sans les mœurs et les caractères... Mettre à la suite les unes des autres des sentences morales, des phrases et des pensées bien tournées, ce n'est pas faire œuvre de tragédie ; la vraie tragédie est plutôt celle qui pèche sous ces rapports, mais qui a une fable et une action bien tissues... Les auteurs qui débutent arrivent à très bien faire pour le style et les mœurs, avant de savoir bien composer l'action ; et ç'a été l'écueil de presque tous les anciens poètes. La fable est donc le principe et l'âme, pour ainsi dire, de la tragédie ; les mœurs ne viennent qu'en seconde ligne. Un fait analogue se présente dans la peinture. Un peintre aurait beau étendre les plus belles couleurs pêle-mêle sur une toile, il ne nous ferait pas autant de plaisir qu'en traçant une figure au simple crayon blanc. Ainsi, la tragédie imite l'action ; et par l'action, elle imite surtout des personnages qui agissent[1]. »

1. Traduction de M. Barthélemy Saint-Hilaire.

Bref, l'action ou la fable est, selon Aristote, non seulement le squelette, mais l'âme même de la tragédie; les caractères ne viennent qu'en seconde ligne. Dans le cercle de l'art antique, cette préférence est raisonnable ; mais elle se justifie par des raisons plus profondes et plus intéressantes que celles qu'Aristote a fait valoir. Les légendes héroïques et religieuses que la tragédie grecque développait sur la scène étaient en elles-mêmes des traditions d'une valeur considérable, qui, pour offrir un intérêt substantiel à des spectateurs délicats, n'avaient pas besoin d'être relevées par une peinture savante du cœur humain; un simple *trait au crayon* suffisait. Un philosophe beaucoup mieux placé qu'Aristote pour apercevoir les traits distinctifs de la tragédie grecque, par l'excellente raison qu'il en était plus éloigné et qu'il avait des points de comparaison qui manquaient au Stagirite, M. Littré, a dit, avec une précision et une justesse qui ne laissent rien à désirer : « Le drame classique, tiré des mythes héroïques et ne peignant que des œuvres divines ou demi-divines, n'a conçu du drame que l'action, sans être obligé d'y rien mettre que les traits généraux de l'humanité, toujours cachée par l'anthropomorphisme sous les images de la Divinité ; et quand, passant en d'autres mains, il a passé à d'autres sujets, il a traité les personnages historiques comme il avait traité ces dieux et ces demi-dieux, et il a condensé de tragiques destinées en une action où l'intérêt du nœud ne permet qu'une *esquisse* des personnages[1]. »

Cette haute valeur de la matière tragique en soi, avant toute mise en œuvre et indépendamment de l'art des poètes, diminuait jusqu'à un certain point le mérite, d'ailleurs secondaire, de la difficulté vaincue. Antiphane, vieux poète comique, s'écrie avec humeur : « La tragédie est vraiment bien favorisée! D'abord les sujets qu'elle traite sont connus de tous les spectateurs avant qu'un seul personnage ait parlé; le poète n'a qu'à rappeler des souvenirs. Que je nomme seulement Œdipe, et l'on sait déjà tout le reste : Laïus son père, Jocaste sa mère, ses fils, ses filles, ses crimes, ses malheurs. Au seul nom d'Alcméon, on entendra les enfants eux-mêmes s'écrier : Il a tué sa mère!... Puis, quand ils n'ont plus

1. *Littérature et Histoire*, p. 128.

rien à dire, et qu'ils sont tout à fait las de leur drame, ils lèvent une machine, c'est aussi aisé que de lever un doigt, et les spectateurs se déclarent satisfaits. Nous autres, poètes comiques, nous n'avons pas tant de facilités. Il nous faut imaginer tout, des noms nouveaux, les événements qui ont dû précéder l'action, les événements qui doivent se passer sous les yeux du spectateur, une entrée en matière, un dénouement, que sais-je[1] ? »

Il est vrai que les fables de la tragédie grecque étaient peu nouvelles et peu variées, elles ne sortaient guère du cercle des Atrides et des Labdacides; mais elles compensaient en valeur matérielle ce qui leur manquait du côté de l'agrément de l'invention. « Dans la tragédie, écrit Aristote, on s'attache de préférence aux noms connus et déjà faits; » le philosophe ne cite, à titre d'exception à cette règle, qu'une seule tragédie où tout soit fictif, événements et personnages, la *Fleur* d'Agathon. Le spectacle étant sérieux, religieux même, les Grecs n'y cherchaient point d'aliment pour une profane curiosité. Euripide commence ses pièces par des prologues qui informent naïvement le spectateur de tout ce qu'il va voir, et l'abbé d'Aubignac, dans sa *Pratique du théâtre*, ne manque pas de reprocher au poète cette négligence ou cet abus comme « un défaut très sensible, tout à fait contraire à l'incertitude et à l'attente qui doivent sans cesse régner au théâtre, et détruisant tout l'agrément de la pièce, lequel repose presque uniquement et exclusivement sur la nouveauté et la surprise. » Mais Lessing répond fort bien que *le plus tragique des poètes* n'avait pas une idée aussi mesquine de son art; il n'attachait aucun prix à cette incertitude et à cette attente, à cette

1. Comparez ce que dit Molière, par la bouche de Dorante, dans la *Critique de l'École des Femmes*; il fait aussi à la tragédie son procès : « Quand pour la difficulté vous mettriez un peu plus du côté de la comédie, peut-être que vous ne vous abuseriez pas. Car enfin, je trouve qu'il est bien plus aisé de se guinder sur de grands sentiments, de braver en vers la fortune, accuser les destins, et dire des injures aux dieux, que d'entrer comme il faut dans le ridicule des hommes et de rendre agréablement sur le théâtre les défauts de tout le monde. Lorsque vous peignez des héros, vous faites ce que vous voulez; ce sont des portraits à plaisir, où l'on ne cherche point de ressemblance; et vous n'avez qu'à suivre les traits d'une imagination qui se donne l'essor, et qui souvent laisse le vrai pour attraper le merveilleux. Mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature; on veut que ces portraits ressemblent; et vous n'aurez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle. »

nouveauté et à cette surprise ; on pourrait, sans que la clarté du drame en souffrît le moins du monde, supprimer presque partout les prologues d'Euripide : s'il a mis généralement une préface explicative à ses tragédies, c'est qu'il dédaignait l'émotion vulgaire de la curiosité.

A la différence des classiques anciens, Shakespeare, dans ses grandes tragédies romantiques, met sur la scène non point des légendes vénérables et sacrées, mais des contes à dormir debout, sortis de l'imagination d'un nouvelliste, qui, n'ayant par eux-mêmes que fort peu de sens et d'intérêt, tirent toute leur valeur des richesses psychologiques et morales que le poète y ajoute de son propre fonds. Qu'y a-t-il, par exemple, de plus pauvre en soi que l'histoire du *Roi Lear?* Le héros de cette fable frivole se montre d'abord si absurde, comme Gœthe l'a remarqué, que « plus tard on ne peut donner tout à fait tort à ses deux filles aînées et à ses gendres ». Un père imagine de partager entre ses enfants un gâteau, promettant la plus grosse part à celui qui la demandera le plus gentiment : voilà le point de départ de la pièce ; seulement le gâteau est un royaume, et les enfants sont de grandes filles[1]. Les deux aînées, en personnes d'esprit, flattent la manie du vieux fou (il est fou à lier dès le principe) par l'expression ampoulée de leur tendresse ; plus sincère qu'adroite, la cadette hésite, balbutie, ne veut rien dire qui dépasse l'exacte mesure de son sentiment, et là-dessus le roi son père la déshérite, quoiqu'elle soit sa *benjamine*, son enfant de prédilection. Il chasse un bon et fidèle serviteur qui ose, avec respect, élever la voix en faveur de la jeune fille ; il abandonne aux deux autres non seulement son royaume, mais toute sa fortune, se réservant d'aller à tour de rôle passer un mois chez chacune d'elles avec cent chevaliers. Réduite à cette donnée, la légende du roi Lear n'est qu'un conte d'enfant ; il est clair que si une fable aussi puérile, dramatisée par un grand poète, acquiert une valeur substantielle, elle ne peut la devoir qu'au fond psychologique et moral que son génie y ajoute. Pareillement, qu'est-ce que l'action dans la tragédie d'*Hamlet?* On peut dire, en un sens, que l'action n'y existe même pas, puisqu'au contraire l'inactivité du héros en fait

1. Rümelin, *Shakespearestudien*, p. 71.

le motif singulier et très original; le caractère d'Hamlet est tout. Assez indifférent au sujet de ses drames, Shakespeare empruntait de toutes mains des canevas de pièces pour les remanier, aux conteurs italiens et français, aux dramaturges anglais, ses prédécesseurs; mais ce remaniement était une création véritable: touchés par sa baguette divine, les personnages recevaient la vie intérieure qui leur faisait défaut.

Dans la discussion sur l'importance relative des caractères et de l'action, ces deux parties essentielles du drame, nous sommes donc amenés, par la simple différence des conditions de l'art dramatique ancien et moderne, à conclure en sens contraire d'Aristote et à attribuer aux caractères une précellence marquée sur l'action. Action et caractères sont indispensables; mais chez les Grecs l'action avait en soi tant de valeur, qu'elle pouvait intéresser encore indépendamment des caractères; dans le théâtre de Shakespeare l'action insignifiante en elle-même reçoit des caractères son lustre, ou, pour mieux dire, éclipsée par eux, elle recule et disparaît dans une ombre favorable qui empêche d'apercevoir son néant. — Remarquons que si Shakespeare avait continué la tradition du moyen âge et qu'il eût porté sur la scène, au lieu des romans de l'école de Boccace, les faits de l'histoire sainte, les conditions esthétiques de la tragédie moderne seraient devenues les mêmes que celles de la tragédie grecque : la grandeur de l'élément religieux aurait rendu inutile le développement de l'élément humain. Le théâtre de Racine nous a offert le plus bel exemple de cette forme proprement classique, où l'importance sacrée de l'action amoindrit et annule celle des caractères. Tant qu'il avait remis sur la scène des légendes religieuses mortes et oubliées, comme celles d'Iphigénie et de Phèdre, Racine s'était naturellement senti obligé de suppléer à l'intérêt qu'elles n'ont plus par une étude curieuse du cœur humain et des passions; mais le jour où il dramatisa les vivants souvenirs de la Bible et du christianisme, les grandes lignes de la tragédie antique lui suffirent : il n'y a pas de psychologie dans *Athalie*.

La peinture de l'homme et des hommes étant devenue la prin-

cipale affaire de la tragédie moderne, Shakespeare est unique par la vérité et la vie de ses caractères si nombreux et si variés. C'est le refrain de tout cet ouvrage; mais je voudrais ici ne pas me contenter de louer encore le poète, et bien définir le mérite propre qui le distingue si éminemment. Les mêmes passions, en très petit nombre, se reproduisent chez tous les hommes; cependant la nature, dans sa variété inépuisable, n'a jamais créé deux âmes d'hommes absolument pareilles : Shakespeare fait comme la nature : avec cinq ou six passions, toujours les mêmes, il compose des caractères diversifiés à l'infini. Il a la grande originalité, celle qui se concilie avec la simplicité de l'invention; il ne cherche pas, comme Ben Jonson, des exceptions étranges et bizarres; ses personnages diffèrent les uns des autres, non comme des monstres d'avec des monstres, mais comme des hommes d'avec des hommes. Il y a mille manières différentes d'être jaloux, ambitieux, avare, amoureux, débauché, cruel; les personnages de Shakespeare, avant d'être l'incarnation d'une passion abstraite, sont des êtres réels, des individus complets, ayant leur tempérament, leur humeur, leur race, leur famille, leur genre d'éducation, leur tour d'imagination et d'esprit, et, pourquoi ne pas le dire? leur *caractère* particulier; oui, leur caractère se distingue de la passion dont ils vont devenir les types: avant que la jalousie ait absorbé l'âme d'Othello, nous connaissons l'homme; nous savons à quelles violences cet Africain au sang de feu se livrera sous l'empire de la même passion qui brise silencieusement le cœur du candide Troïlus et qui lui fait souhaiter de recevoir la mort sur le champ de bataille. C'est à cette distinction toujours possible de la passion générale représentée par les personnages de Shakespeare, et de leur caractère individuel, qu'ils doivent surtout d'être si vivants; c'est aussi à la diversité des traits qui les composent, diversité si hardie qu'elle ne craint pas d'aller chez quelques-uns jusqu'à une contradiction apparente[1]. — L'uniformité de caractères constamment égaux à eux-mêmes et qu'il n'est pas possible de distinguer d'avec la passion qu'ils représentent, tel est au contraire le genre de beauté qui recommande les personnages de l'art classique en général; cette beauté est moins vi-

1. Voy. nos études psychologiques sur Cassius, sur Antoine et sur Hamlet.

vante, elle est d'un ordre plus abstrait. On a fait de cette remarque une critique, et on en a étrangement abusé contre notre théâtre; je ne puis l'accepter, à titre de critique, que sous toutes sortes de réserves : les caractères de Racine ont un degré de finesse, de vérité, de vie vraiment extraordinaire, si l'on songe au peu d'heures que le poète avait à sa disposition pour les produire et les développer ; il est permis de douter que la psychologie de Shakespeare, placée dans les mêmes conditions ingrates, eût su résoudre le problème avec autant d'adresse. J'espère montrer un jour comment le Tartufe de Molière, par le soin avec lequel le poète a noté son tempérament et par la riche réalité d'un caractère tout à fait distinct du vice dont le personnage est l'incarnation, égale en vérité vivante les plus belles créations de Shakespeare; mais ce qu'on admire dans le théâtre français comme un miracle ou comme une exception, est dans celui de Shakespeare la coutume et la règle.

Aucun théâtre n'offre de la réalité une image aussi exacte et aussi complète. « Shakespeare, écrit M. Taine, ne trouve dans l'homme rien qu'il veuille retrancher. Il accepte la nature et la trouve belle tout entière. Il la peint dans ses petitesses, dans ses difformités, dans ses faiblesses, dans ses excès, dans ses dérèglements et dans ses fureurs; il montre l'homme à table, au lit, au jeu, ivre, fou, malade; il ajoute les coulisses à la scène. Il ne songe point à ennoblir, mais à copier la vie humaine, et n'aspire qu'à rendre sa copie plus énergique et plus frappante que l'original. »

J'entends cette fois-ci crier au réalisme tout de bon. C'est un grand mot, fantôme à effrayer les gens. La plus piquante manière de réfuter les prétentions du réalisme consisterait à montrer que le terme lui-même est vide de sens; en vérité, le réalisme dans l'art implique contradiction. Par cela seul qu'il a du jugement, un artiste *choisit*, c'est-à-dire qu'il idéalise; par cela seul qu'il a du talent, un artiste donne à sa représentation un *relief* que la réalité n'a point : c'est-à-dire encore qu'il idéalise. *Idéal* ne signifie pas embellissement ou agrandissement; idéal veut dire : vérité supérieure. Un mendiant crayonné par Gavarni, une empoisonneuse, un meurtrier, un fou sortis du pin-

ceau terrible de Hogarth, peuvent être des figures rayonnantes d'idéal, si elles sont vraies d'une vérité claire et profonde, si elles disent vivement et fortement tout ce qu'elles doivent dire, si enfin elles ne sont pas de pâles comparses dans la galerie des figures de l'art, mais des types originaux, expressifs et parlants. L'idéal est partout dans les œuvres de l'art ; il illumine même ce qui est hideux, atroce ou vulgaire, et il ne s'éteint qu'avec l'art lui-même, c'est-à-dire avec la représentation du médiocre et de l'insignifiant. C'est pour les œuvres banales et superficielles, sans intérêt et sans idée, que le terme de *réalisme* devrait être exclusivement réservé.

Reconnaissons toutefois qu'un usage, contre lequel aucune réclamation de l'esthétique ne saurait prévaloir, s'est établi dans la langue littéraire, d'appeler *réalistes* les œuvres qui, d'une manière quelconque, imitent surtout la réalité, et *idéales* celles qui, sous prétexte de beauté ou de grandeur, s'écartent plus ou moins de la vérité vraie. En ce sens, je l'avoue, Shakespeare est réaliste, il n'idéalise point. Jamais, dans ses drames, les proportions de la nature ne sont systématiquement exagérées, comme dans ceux d'Eschyle, de Marlowe, de Corneille et de Victor Hugo ; son Coriolan, il est vrai, dépasse la stature humaine : mais la grandeur factice de ce héros ne nous est nullement présentée comme quelque chose de normal et de sain ; c'est une maladie de l'orgueil, une véritable déformation. Jamais non plus Shakespeare ne cherche la beauté dans les formes vagues d'un idéalisme nuageux, comme a fait quelquefois Schiller ; ses plus beaux caractères, un Henry V, un Posthumus, ont des contours aussi nets et aussi francs que ses scélérats.

La perfection des caractères poétiques consiste dans un mélange heureux de vérité générale qui les rende aisément contemporains de tous les âges et concitoyens de tous les hommes, avec les signes particuliers qui font de chacun d'eux un certain individu appartenant à telle ou telle nation, à telle ou telle époque, et doué d'une personnalité distincte. A ce propos, je ne dois point passer sous silence, dans un livre du genre de celui-ci, un rapprochement que de grands critiques ont provoqué ou fait entre Homère et Shakespeare. Hegel observe que les personnages dramatiques de Sophocle

n'offrent pas la même richesse de traits individuels que les héros épiques d'Homère; les caractères de l'*Iliade* se rapprocheraient par là de ceux du théâtre de Shakespeare un peu plus que ne le font les figures des tragédies grecques. Gervinus fait la même remarque, et il ajoute expressément qu'on ne peut comparer les caractères de Shakespeare qu'à ceux d'Homère; les uns et les autres, dit-il, sont à la fois minutieusement individuels et largement généraux, et ce sont les seuls, à l'en croire, dans toute la poésie antique et moderne, qui possèdent à un degré supérieur cette double qualité. — Ce qu'Homère et Shakespeare ont plus visiblement de commun, c'est leur objectivité sereine, aussi grande que celle de la nature, et qui révoltait, comme une marque de froideur et d'indifférence, la sensibilité du jeune Schiller, avant qu'il fût arrivé à comprendre cette beauté suprême de l'art[1]. Mais surtout, ce qui frappe les yeux de tout le monde, c'est une analogie de situation entre les deux poètes : l'un et l'autre sont des patriarches, des pères, *sacrum caput*, la source sacrée, celui-là de la poésie antique, celui-ci de la poésie moderne; comme plusieurs grands fleuves, on les connaît mieux dans leur cours, dans les rivières et dans les ruisseaux qu'ils alimentent en mombre infini que dans leur origine mystérieuse; la personnalité de Shakespeare est presque aussi obscure que celle d'Homère. L'un et l'autre, sans cesse commentés, éclaircis — ou obscurcis — par la critique plus qu'aucun autre poète ne l'a jamais été, sont le centre et l'objet d'une littérature immense, assez curieuse en elle-même pour mériter d'être connue indépendamment de leurs œuvres. — Châteaubriand a dit dans son magnifique langage :

« Cinq ou six génies-mères semblent avoir enfanté et allaité tous les autres. Homère a fécondé l'antiquité; Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Horace, Virgile, sont ses fils... L'Angleterre est toute Shakespeare, et, jusque dans ces derniers temps, il a prêté sa langue à Byron, son dialogue à Walter Scott.

» On renie souvent ces maîtres suprêmes; on se révolte contre eux; on compte leurs défauts; on les accuse d'ennui, de lon-

1. Voy. t. I, p. 61 et 244.

gueur, de bizarrerie, de mauvais goût, en les volant et en se parant de leurs dépouilles; mais on se débat en vain sous leur joug. Tout se teint de leurs couleurs; partout s'impriment leurs traces... De tels génies occupent le premier rang; leur immensité, leur variété, leur fécondité, leur originalité, les font reconnaître tout d'abord pour lois, exemplaires, moules, types des diverses intelligences, comme il y a quatre ou cinq races d'hommes, dont les autres ne sont que des nuances ou des rameaux.

» Donnons-nous garde d'insulter aux désordres dans lesquels tombent quelquefois ces êtres puissants; n'imitons pas Cham le maudit; ne rions pas, si nous rencontrons nu et endormi, à l'ombre de l'arche échouée sur les montagnes d'Arménie, l'unique et solitaire nautonier de l'abîme. Respectons ce navigateur diluvien qui recommença la création après l'épuisement des cataractes du ciel. Pieux enfants bénis de notre père, couvrons-le pudiquement de notre manteau. »

La vérité littéraire est chose si délicate qu'il n'est guère possible de l'exprimer du premier coup dans sa plénitude et dans ses nuances. A la grandeur divine des héros de la haute tragédie, trait dominant de leur caractère, nous avons dû ajouter, pour être complet, une certaine mesure de fine vérité humaine: l'oubli serait encore plus grave, si, après avoir montré combien les caractères de Shakespeare sont vrais, nous omettions la grandeur, la beauté et la force qui les distinguent aussi.

Le principe de cette qualité tant morale qu'esthétique dans la tragédie shakespearienne, n'est pas le même que dans la tragédie grecque.

La personne humaine est devenue l'objet central de la représentation dramatique; les héros ne s'appuient sur rien d'extérieur, de supérieur et de divin; tout leur ressort est en eux-mêmes. L'opiniâtreté de Philoctète, dans Sophocle, se justifie par des motifs d'un ordre élevé; Ulysse, les Atrides et Créon lui-même n'agissent pas sans raison et sans haute raison: mais des personnages tels que Richard III, Othello, Macbeth, ne déploient leur énergie qu'afin d'atteindre un but purement personnel; ils n'ont aucune vue grande et générale,

leur passion égoïste est leur seul dieu et rien d'idéal ne les inspire.

Le néant du but qu'ils poursuivent rend d'autant plus nécessaires la grandeur, la beauté, la force des caractères méchants. « Le faux et le mauvais ne peuvent, dit Hegel, rester sans compensation. » Nous verrons plus tard comment Shakespeare rachète par les grâces de l'esprit l'immoralité de quelques-uns de ses grotesques; c'est en vertu de la même loi qu'il rachète aussi et compense par le sublime de l'énergie morale la perversité basse de ses criminels. Il est rare qu'on ne rencontre pas chez eux quelque chose qui les relève : franchise, courage, intelligence, fierté, possession de soi, etc. Jean-Paul, dans sa *Poétique*, considère les caractères purement mauvais comme inadmissibles dans une œuvre d'art. « Un caractère purement mauvais, dit-il, ne serait que la faiblesse lâche, rampante et méprisable. La muse repousse loin d'elle un pareil ver. Caliban lui-même, ce monstre qui n'a rien d'humain, présente des étincelles de colère, de courage et d'amour. Un caractère faible devient facilement laid et sans poésie. Brackenbourg, dans l'*Egmont* de Gœthe, est presque dégoûtant; Fernando, dans sa *Stella*, est repoussant. Chez les anciens, les caractères faibles sont rares; on n'en trouve pas dans Homère : Pâris et Thersite eux-mêmes ont de la force »... « Il n'y a d'intéressant dans un criminel, dit encore Jean-Paul, que la qualité par laquelle il se rapproche précisément de la vertu, c'est-à-dire sa force, qui, en tant que spirituelle, est toujours quelque chose de moral... Le diable, pour être poétique, revêt le masque de la beauté. »

Personne n'a commenté ce point avec autant de délicatesse que Schiller, dans ses différents ouvrages d'esthétique. « Voulez-vous la preuve, écrit le poète dans son traité du *Pathétique*, que, dans nos jugements esthétiques, nous prenons bien plutôt garde à la force qu'à la direction de cette force, à la liberté qu'à la légitimité des actes? Voici qui suffirait déjà à le montrer jusqu'à l'évidence : c'est que nous aimons mieux voir la force et la liberté se manifester aux dépens de la régularité morale, que la régularité aux dépens de la liberté et de la force... Un personnage vicieux commence à nous intéresser, dès qu'il lui faut risquer son bonheur et sa vie pour mener à fin ses des-

seins pervers : un personnage vertueux, au contraire, perd notre sympathie, en raison de ce qu'il trouve d'utile pour son bonheur à être vertueux... Le jugement esthétique, en ce sens, a plus de vérité qu'on ne le croit d'ordinaire. Des vices qui témoignent d'une grande force de volonté annoncent évidemment une plus grande aptitude à la véritable liberté morale que certaines vertus... Il ne faut à l'homme qui fait le mal avec suite qu'une seule victoire sur lui-même, qu'un simple renversement de ses maximes, pour mettre désormais au service de la vertu tout l'esprit de suite et toute la force de volonté qu'il prodiguait pour le mal. D'où vient que nous accueillons avec défaveur les caractères à moitié bons, tandis que nous suivons parfois un caractère tout à fait méchant avec une sorte d'admiration frémissante ? C'est évidemment que, chez les premiers, nous renonçons à trouver, nous ne concevons même pas comme possible la liberté absolue de la volonté; et que chez l'autre, au contraire, toutes les fois que ses facultés se déploient, nous sentons qu'il lui suffirait d'un seul acte de volonté pour s'élever à toute la dignité de la nature humaine. »

De ces considérations très fines, Schiller tire cette importante conclusion, qu'il ne faut pas demander aux choses esthétiques une moralité exacte et régulière. — L'honnête Eckermann disait un jour à Gœthe, comme celui-ci venait d'exprimer en termes chaleureux son admiration pour le caractère et pour le talent de Byron : « A tout ce que Votre Excellence dit de Byron, j'applaudis de tout mon cœur; cependant, quelque grand, quelque remarquable que soit le talent de ce poète, je doute que ses écrits puissent exercer une influence pure sur le développement des esprits et que l'humanité gagne beaucoup avec eux. — Je ne suis pas de votre avis, répondit Gœthe. La témérité, l'audace, le grandiose de Byron, est-ce que tout cela ne sert pas d'une façon heureuse à notre développement? Donnons-nous garde de ne chercher les éléments de notre développement que dans ce qui est parfaitement pur et moral; toute œuvre qui a un caractère de grandeur nous forme, dès que nous savons voir en elle ce qui est grand. »

Dans ses *Réflexions sur l'usage de l'élément vulgaire et bas dans les œuvres d'art*, Schiller a une autre page trop instructive sur le sujet qui nous occupe, l'ennoblissement esthétique des caractères méchants, pour que je croie devoir m'excuser d'en citer encore une partie :

« Dans le sérieux même et dans le tragique, il y a certains cas où l'élément bas peut être mis en usage. Mais alors il faut que la chose aille jusqu'au terrible, afin que l'impression basse soit absorbée par une impression tragique supérieure. Le vol, par exemple, est quelque chose d'absolument bas, et quelques raisons que notre cœur puisse nous suggérer pour excuser un voleur, quelle que soit la pression des circonstances qui l'ont conduit au vol, c'est toujours une flétrissure indélébile qui lui est imprimée, et, esthétiquement parlant, il restera à jamais un objet bas... Mais que cet homme en même temps soit un meurtrier, le voilà sans doute bien plus condamnable encore selon la morale ; mais, selon le jugement esthétique, cela le hausse d'un degré, cela le rend plus propre à figurer dans une œuvre d'art. *Celui qui s'abaisse par une vilenie peut se relever par un crime et se rétablir ainsi dans notre estime esthétique.* Cette contradiction entre le jugement moral et le jugement esthétique est un fait notable et digne d'attention. On peut l'expliquer de plusieurs manières... Ce que nous considérons dans le jugement esthétique, c'est la force, tandis que, dans un jugement rendu au nom du sens moral, nous considérons la légalité. Le manque de force est quelque chose de méprisable, et toute action dont on peut inférer que l'agent manque de force est, par cela même, une action méprisable... Or, un vol témoigne d'une âme vile et rampante ; un meurtre au moins a pour lui l'apparence de la force. »

Le caractère le moins noble doit avoir sa noblesse. Nous avons vu qu'Antoine, égoïste voluptueux, n'en manquait pas. Dans Homère, Pâris « semblable aux dieux » est un héros : « le glorieux Hector s'élança hors des portes ; avec lui marchait Pâris, son frère ; tous deux, au fond du cœur, respiraient la guerre et les combats... L'apparition des deux héros combla le vœu des Troyens. Alors Pâris tua Ménesthius. » Le traître Ganelon, dans la

Chanson de Roland, est beau ; il a de la sensibilité, du courage, et les païens disent à sa vue : « Voici un noble baron. » Iago est le pur génie du mal : exempt de convoitises et de faiblesses charnelles, sinon de haine et de rancune, plein de mépris pour les ressentiments inertes et lâches, il goûte dans l'exercice de la méchanceté pour elle-même et dans l'artifice ingénieux de ses vengeances un plaisir intellectuel avant tout, une volupté d'artiste ; il a son ordre de grandeur. Il ressemble au Satan de Milton, avec cette différence qu'il est *plus satanique* et que le diable se sent ému à l'idée de ruiner le bonheur d'Adam et d'Ève dans le paradis, au lieu que Iago s'écrie avec une joie féroce en voyant la tendre union conjugale d'Othello et de Desdémona : « Oh ! vous êtes en harmonie à présent ! Mais je broierai les clefs qui règlent ce concert ! »

Les héros de la haute tragédie étaient énergiquement bornés dans l'enceinte étroite d'une passion unique ; doués de plus de force morale que de richesse spirituelle, ils n'avaient pas besoin d'une caractéristique bien profonde. La guerre du Péloponèse, commençant l'âge historique de la Grèce après les combats gigantesques contre l'Asie, qui en avaient marqué l'époque héroïque ; les écoles nouvelles de philosophie, les recherches de la science, les hardiesses et les contradictions de la pensée, modifièrent le tour de l'esprit humain et, par suite, les conditions de l'art dramatique et la nature des caractères. Les personnages d'Euripide, plus intelligents, mais aussi plus faibles que ceux d'Eschyle et de Sophocle, tombèrent dans le scepticisme ; ils se montrèrent irrésolus, chancelants, ballotés ; les croyances qui avaient fait la force et la grandeur de leurs aînés furent analysées par eux, discutées et quelquefois raillées sur la scène irréligieuse. — Hamlet est, dans la poésie moderne, l'archétype de tous ces caractères où la richesse de l'intelligence, l'encombrement d'une multitude d'idées, paralyse l'énergie morale et l'action. Mais cette tragédie, ne nous y trompons pas, est une exception dans le théâtre de Shakespeare ; il en est d'elle comme de *Roméo et Juliette*. Il suffit que Shakespeare ait écrit *Roméo et Juliette* pour qu'il soit regardé comme le plus grand peintre de l'amour : il suffit aussi que Shakespeare ait écrit *Hamlet* pour

qu'il soit regardé comme le plus grand peintre de l'irrésolution morale; cependant l'irrésolution morale, de même que l'amour, occupe dans son théâtre tragique une place relativement médiocre. C'est principalement chez les poètes français qu'on rencontre, et l'amour, et ces combats intérieurs de l'âme qui sont un des caractères distinctifs du drame moderne ou romantique dans son contraste avec la haute tragédie.

Deux influences différentes ont également contribué à faire prendre cette direction à l'art de nos poètes : d'une part l'imitation de Sénèque, le goût des antithèses et de la rhétorique, qui trouve abondamment de quoi se satisfaire dans les monologues auxquels ces luttes intestines donnent lieu; d'autre part le christianisme, qui, étant lui-même une victoire de l'esprit sur la chair, ne prend plaisir à rien, en littérature, autant qu'à ces sortes de combats. Notre grand critique protestant, Alexandre Vinet, réduirait volontiers à un conflit moral intérieur toute l'essence de la tragédie. Mais il y a ici une distinction capitale à faire, d'abord entre le drame antique et le drame moderne, puis entre Shakespeare et nos poètes. Shakespeare, sur ce point comme sur plusieurs autres, semble moins éloigné que les tragiques français de l'esprit de l'antiquité. La plupart de ses personnages, avec une intelligence bien plus riche que les vieux héros grecs, montrent une solidité morale non moins grande que la leur. Brutus ne reste pas en proie au doute plus longtemps que l'Agamemnon d'Eschyle, et, sa résolution une fois prise, il est calme comme lui, ferme et inébranlable. Macbeth a bientôt fait d'étouffer le cri de sa conscience; dès lors nous le voyons courir de crime en crime avec une intrépidité digne d'admiration et de je ne sais quel religieux effroi, comme une antique victime de la Fatalité. Où sont les remords de Richard III? Les spectres de ses victimes se dressent devant lui pendant son sommeil, et cette apparition lui cause un instant de terreur, mais de terreur seulement : « Qu'on me donne un autre cheval! Qu'on bande mes blessures! Aie pitié, Jésus! Doucement... ce n'était qu'un rêve. O lâche conscience, comme tu me tourmentes!... Des gouttes de sueur froide se figent sur ma chair tremblante. Comment! est-ce que j'ai peur de moi-même? Il n'y a que moi ici.... Est-ce qu'il y a un assassin

ici? Non. Si! moi!... Je suis un scélérat. Imbécile, parle donc bien de toi-même... Allez, Messieurs! chaque homme à son poste! Que le bégaiement de nos songes n'effraie pas nos âmes! La conscience n'est qu'un mot à l'usage des lâches, inventé tout d'abord pour tenir les forts en respect. Ayons nos bras forts pour conscience, nos épées pour loi. En marche! alignons-nous bravement! à la mêlée! Et si ce n'est pas pour le ciel, emboîtons le pas pour l'enfer! »

Voilà la beauté esthétique des méchants, si ingénieusement analysée par Schiller. La supériorité des caractères de Shakespeare sur ceux des tragiques grecs consiste en cette singulière excellence, qu'ils ne sont pas moins forts en étant plus complexes. Il est tout simple de montrer beaucoup d'énergie, lorsqu'on est absorbé tout entier par une passion exclusive; mais là où le développement de la personnalité est plus riche et plus libre, une très grande vigueur d'âme est quelque chose d'extraordinairement beau. Les héros de Shakespeare sont des *hommes*, dans les deux sens de ce mot, distingués par la plupart des langues : ἀνὴρ et ἄνθρωπος, *man* et *mensch*, *vir* et *homo*, la virilité et l'humanité.

Les femmes de Shakespeare ne sont jamais compliquées comme ses hommes. A l'exception de Cléopâtre, notre poète n'a fait d'aucune héroïne de son théâtre l'objet d'une étude psychologique bien profonde. Ni Juliette, ni la Portia de *Jules César*, ni Cressida, si charmante et si vraie dans sa légèreté naïve, ni Virginie, ni Volumnie elle-même, malgré la morale accommodante qui mitige son austérité, n'offrent le moindre mystère. Régane et Goneril, les deux filles aînées du roi Lear, sont franchement détestables, sans aucun repli ni retour de conscience qui jette sur elles quelque ombre d'intérêt. Cordelia, Ophélie, sont de douces créatures souffrantes, presque muettes, et qu'on pourrait dire effacées, si elles ne remplissaient pas tout le drame de leur silencieuse poésie. Lady Macbeth, comparable en cela aux figures de la tragédie antique, a une dureté plastique, une inhumanité qui lui enlève toute vraisemblance. — N'étant point composées, comme les riches natures d'hommes, d'éléments

« Rien en soi n'est mauvais ni bon, dit de son côté Hamlet ; c'est la pensée qui fait la qualité des choses. »

Ces textes de Shakespeare renferment toute la morale. Pour qu'une action puisse être imputée à son auteur, deux conditions sont nécessaires : il faut d'abord qu'il ait été libre de la faire ou de s'en abstenir ; il faut en outre que son intelligence y ait eu part. L'acte extérieur n'entraîne aucune responsabilité, s'il est une suite de la contrainte, ou s'il est accompagné d'ignorance naïve chez celui qui le commet. — Voilà des vérités qui nous semblent bien incontestables aujourd'hui ; mais l'homme ne les a pas toujours admises ou connues, et il lui a fallu beaucoup de temps pour les comprendre et pour les recevoir dans toute leur évidente clarté.

La haute antiquité s'en rendait compte à peine. Considérait-elle, oui ou non, comme responsables les instruments passifs du pouvoir supérieur des dieux ? et d'abord, lorsqu'on admettait ces sortes de personnes dans les représentations de l'art, entendait-on qu'elles fussent réellement passives dans la force du terme et privées de toute liberté ? Pour qualifier une action, le fait extérieur, matériel, brutal, suffisait-il, ou bien jugeait-on nécessaire l'intervention morale et spirituelle de la volonté intelligente ? Les œuvres des poètes sont pleines, à cet égard, d'une obscurité, d'une incertitude, qui a permis de soutenir avec une probabilité égale les thèses les plus contradictoires sur le vrai fond de leur pensée ; car on y rencontre autant de textes favorables que de textes contraires à l'idée d'une fatalité omnipotente et d'une justice de pure forme.

L'opinion commune est que la conception étroite et sombre d'une immuable destinée, d'une justice toute plastique, règne presque sans partage dans la tragédie d'Eschyle ; que Sophocle a fondu dans une belle harmonie la liberté intérieure de l'homme et l'action surnaturelle des dieux ; et qu'enfin, avec Euripide, la vraie notion de la personnalité et de la responsabilité humaine, achevant de se dégager des ombres de la mythologie, empiète décidément sur le domaine divin et fait prévoir que bientôt elle occupera seule le théâtre. En gros, cette opinion est juste ; d'Eschyle à Euripide, il y a eu naturellement progrès des lumière et l'idée

morale est devenue plus nette pour l'esprit humain. Mais le génie, dans ses libres allures, se plaît à contrarier nos arrangements trop systématiques, et l'une de ses surprises favorites est de changer, en devançant son époque, l'ordre régulier de la philosophie de l'histoire. Eschyle, penseur plus vigoureux et plus profond que ses deux grands successeurs, s'est occupé plus qu'eux du mystère de l'homme et de la destinée ; s'il n'a pas clairement proclamé la liberté morale, il la pressentait du moins, il y aspirait de toute son âme ; on voit qu'il voudrait échapper à la Fatalité qui l'obsède, et le spectacle de cette lutte d'une grande pensée avec le plus grand des problèmes est aussi tragique que ses tragédies. Sophocle est calme, harmonieux, parce qu'il est plus indifférent et plus exclusivement artiste. Euripide est plein de nouveautés heureuses et fécondes ; mais il lui arrive de se contredire, parce qu'il est moins sérieux qu'Eschyle, moins artiste que Sophocle, et parce que les idées nouvelles qu'il porte sur la scène ne sont pas tant le résultat de ses méditations personnelles que l'écho de la philosophie du jour. Voilà, je crois, toute l'explication de ce que l'histoire de l'idée morale chez les trois grands tragiques de la Grèce peut offrir d'incohérent et d'inconséquent. — Essayons de débrouiller et de suivre pas à pas les vicissitudes progressives par lesquelles cette idée a passé, jusqu'à l'heure où, dans le théâtre de Shakespeare, Cassius et Hamlet la formuleront en ces termes nets et péremptoires : « Les hommes sont les maîtres de leur destinée ; si nous ne sommes que des subalternes, la faute en est à nous et non à nos étoiles. » — « Rien en soi n'est bon ni mauvais ; c'est l'intention qui fait la qualité des choses. »

Rien de plus superficiel que la morale d'Homère. Dans les poèmes homériques, la conscience humaine est encore endormie ; l'idée du péché n'existe pas. La religion proprement dite est active et intense ; les dieux sont étroitement mêlés à tous les actes de la vie des hommes : mais faire la volonté des dieux, ce n'est pas nécessairement faire le bien, tant s'en faut ! « Autolycus, le noble père de la mère d'Ulysse, l'emportait sur tous les hommes par le vol et par le parjure : c'était un don qu'il tenait d'un dieu, » lisons-nous dans l'*Odyssée*. On achetait ces dons-là

moyennant une quantité convenable de cuisses de veau ou de mouton, brûlées en l'honneur du dieu qu'on voulait corrompre. Athéné, la plus pure des divinités de l'Olympe, favorisait non seulement le stratagème, mais la fraude; elle tombe d'accord avec Ulysse qu'elle et lui sont les plus ingénieux fabricateurs de ruses, lui parmi les hommes, elle parmi les dieux. Zeus est appelé dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée* le « père des hommes » ; singulier père, qui a tous les caprices d'un despote, et dont la tyrannie fantasque arrache à ses victimes ce cri du cœur : « Père Zeus, il n'y a point de dieu plus malfaisant que toi ! » C'est lui, en effet, qui non seulement s'amuse à détruire les villes, à tuer les hommes, mais qui encore les trompe par de faux avis, les égare pour les perdre, en envoyant sur la terre sa fille Até, la déesse de l'esprit d'imprudence et d'erreur[1]. Zeus est donc le principe du mal autant que du bien. Les hommes ne sont point responsables de leurs actions, puisqu'un dieu leur donne ou leur ôte le courage, la sagesse, la vertu. Nulle part cette complicité prépondérante des dieux n'est plus naïvement rendue sensible que dans le passage suivant de l'*Odyssée* : « Égisthe séduisait par ses paroles l'épouse d'Agamemnon. La noble Clytemnestre refusa d'abord de consentir à cet acte infâme; car elle avait l'âme vertueuse, et près d'elle était un aède auquel le fils d'Atrée, en partant pour Troie, avait instamment recommandé de veiller sur sa femme; mais, *quand la volonté des dieux la força de succomber*, Égisthe transporta l'aède dans une île déserte, où il l'abandonna pour être la proie des oiseaux; puis, au gré de leur désir mutuel, il amena Clytemnestre dans sa maison. *Il brûla bien des cuisses sur les saints autels, suspendit bien des offrandes, des tissus, de l'or, pour prix du grand succès qu'il avait obtenu.* »

Une des formes les plus épouvantables de la Fatalité antique, c'est l'idée, commune aux Grecs et aux Hébreux, vivace encore et profondément enracinée dans l'esprit humain, du péché et du malheur transmis par contagion ou par hérédité. Dans un poème où Hésiode croit pourtant célébrer l'équité de la Providence, il

1. Tournier, *Némésis et la jalousie des dieux*.

nous montre une ville tout entière enveloppée dans le châtiment mérité par un seul coupable, et la Justice elle-même allant solliciter l'appui de Jupiter, « pour que les peuples expient les fautes des rois[1]. » La tragédie grecque est pleine de la doctrine du péché originel. « O malheur nouveau qui se joint aux maux antiques de cette maison! s'écrie le chœur dans les *Sept contre Thèbes*; j'appelle mal antique cette faute de Laïus, sitôt punie sur lui et poursuivie maintenant sur la troisième génération. »

Dans Eschyle, la Fatalité revêt diverses formes et prend différents noms. Elle s'appelle le *lot assigné d'avance*, l'*arrêt du destin*, la *nécessité*, l'*inéluctable*. La malédiction d'un ancêtre suffit pour vouer à jamais sa race au malheur, quels que puissent être plus tard le repentir du fils ou le regret du père; l'arrêt une fois lancé est irrévocable; prononcé par un dieu, il enchaîne même la liberté divine[2]. Tel est le cas des descendants d'Atrée et de Thyeste. Avant d'être la victime de ses calculs ambitieux et de ses convoitises, Égisthe est d'abord, Égisthe est surtout la victime des imprécations paternelles; elles sont la cause antérieure et supérieure qui, d'un homme, vertueux peut-être sans cela, a fait un adultère et un assassin. « Voyez-vous, dit la prophétesse Cassandre, ces enfants assis dans le palais, pareils aux fantômes des songes? Ils ont péri, ces enfants, par le crime de ceux qui les devaient chérir. Il sont là, tenant dans leurs mains leur chair, leurs entrailles, leurs cœurs; mets effroyable dont leur père a goûté! *De là, je vous le dis, vient la vengeance* qu'un lion sans force, vautré dans la couche de mon maître absent, médite pour son retour. » Le crime commis, Clytemnestre s'écrie : « Ne dites pas que je suis l'épouse d'Agamemnon; sous les traits de la femme de ce mort, l'antique et terrible vengeur du festin d'Atrée a immolé cette victime, un homme fait pour prix d'enfants égorgés. »

M. Girard, à qui j'emprunte la citation de ce passage, en a fait un beau commentaire : « Une lumière sinistre semble éclairer la scène, écrit-il; l'être humain disparaît, et nous voyons que cette effrayante figure, pâle et frémissante, qui nous terrifiait,

1. Tournier, *Némésis et la jalousie des dieux.*
2. Maury, *Histoire des religions de la Grèce antique*, t. III.

est celle de la Fatalité personnifiée, véritable auteur de ce déchaînement de passions furieuses. Ce génie des Tantalides, c'est le même qu'Érinnys, Até, Alastor, noms divers de la puissance vengeresse, fidèle gardienne des souvenirs terribles, qui est tout entière à son œuvre de sang et de destruction, à ces enfantements renouvelés de crimes dont cette famille maudite forme comme la trame de son existence... Clytemnestre voit ce qui se passe en elle, et s'aperçoit, au milieu de ses plus grandes violences, qu'elle n'est qu'un instrument[1]. »

De son côté, le chœur reconnaît dans cette audace surhumaine d'une femme la puissance du fatal génie qui pèse sur la race de Pélops et qui la pousse sans fin à de nouveaux crimes pour venger les crimes précédents : « Ah! il t'aura aidée, ce fatal génie qui venge les crimes des pères! Oui, mais l'affreux combat dure encore; le sang coulera encore, versé par le parricide : forfait à glacer d'horreur celui-là même qui dévora la chair de ses fils! »

Au-dessus de la tragédie des *Perses* — et c'est là ce qui lui donne, comme à notre *Athalie*, un caractère sublime — plane la Divinité, qui a résolu d'humilier toutes les forces de l'Asie devant la petite ville d'Athènes. Si solennel est le sentiment de la présence et de l'action de cette puissance fatale (qu'on pourrait bien ici nommer providentielle), que pas une parole de colère ni d'injure ne tombe sur l'agresseur poussé et brisé par Dieu lui-même sur les écueils de Salamine.

Eschyle est un poète, non seulement religieux, mais grave. Il croit aux légendes sacrées; mais leur puérilité, leur immoralité l'embarrassent, car il a soif de la justice divine. Il fait donc tous ses efforts pour diminuer chez les dieux la part du caprice, et pour introduire au moins une ombre d'équité au point de départ de toutes les horreurs qui sont le thème de l'antique tragédie. Un savant professeur de littérature ancienne, M. Courdaveaux, a fortement mis en lumière ce point dans une étude pleine d'intérêt, qui serait excellente, si d'étranges vivacités littéraires n'y altéraient pas quelquefois l'expression de la vérité et si l'auteur n'avait pas traduit en injuste dédain pour Euripide et pour So-

1. Jules Girard, *le Sentiment religieux en Grèce.*

phocle une partie de l'enthousiasme que lui inspire Eschyle. « Dans Euripide et dans Sophocle, comme dans la légende, remarque très bien M. Courdaveaux, la faute qui est la cause première de tous les malheurs de la famille d'Œdipe est une simple imprudence de Laïus; Apollon lui avait donné dans son seul intérêt le *conseil* de ne pas avoir d'enfant, et l'imprudent en avait eu. Dans Eschyle, c'est *au nom du salut de la ville* qu'Apollon lui a transmis cet avis, en le répétant jusqu'à trois fois, afin de lui donner plus de poids. Laïus, ici, a donc réellement failli à un devoir, en se refusant à ce qu'exigeait de lui le salut de son pays; et si notre raison se sent toujours blessée de l'hérédité de la peine, autant que de l'étrange condition mise par les dieux à la conservation de tout un peuple, l'aggravation de la faute allège du moins d'autant l'iniquité du châtiment[1]. »

L'étude de M. Courdaveaux est écrite pour réfuter le grand ouvrage de M. Girard sur *le Sentiment religieux en Grèce*; le point que le polémiste a particulièrement à cœur d'établir est que le Dieu auquel croyait Eschyle ressemble davantage à la Providence et moins à la Fatalité qu'on ne le suppose communément. Mais, comme il arrive trop souvent dans la discussion, l'auteur exagère la thèse qu'il combat. M. Girard a constaté, lui aussi, les dramatiques efforts de la pensée d'Eschyle pour échapper à la sombre doctrine du Destin, pour retrouver au milieu de toutes les tristesses de la tragédie une idée satisfaisante de la justice divine, et il a dit avec une parfaite mesure :

« Eschyle cherche la double énigme du gouvernement du monde et de la destinée humaine sous l'impression des ténèbres et de la terreur qui enveloppent ces grands secrets, mais avec un espoir confiant d'en dégager les principes de l'harmonie et de l'ordre moral... Plus les pressentiments et les inquiétudes assiègent le poète, plus il se réfugie dans sa foi, et, comme la piété trouve un aliment dans le mystère, sa ferveur s'accroît d'autant plus que les conseils divins lui semblent plus cruels et plus inexplicables : le Dieu souverain ne peut vouloir le mal; quelque dure que soit sa main, sans doute elle est bienfaisante, et ses actes sont dignes de son invincible puissance. »

1. Courdaveaux, *Eschyle, Xénophon et Virgile.*

« Zeus ! qui que tu sois, s'écrie le chœur d'*Agamemnon*, si ce nom t'agrée, c'est sous ce nom que je t'implore! J'ai beau réfléchir, je me perds dans mes pensées, il n'est qu'un Dieu qui puisse soulager l'homme du fardeau des vaines inquiétudes : c'est Zeus... Qui chante à Zeus avec l'élan de l'enthousiasme un hymne d'espérance, verra son vœu tout entier s'accomplir. C'est Zeus qui guide les mortels dans la voie de la sagesse ; c'est lui qui a porté cette loi : « La science au prix de la douleur. » — Quand le crime de Clytemnestre est sur le point d'être expié, le chœur des *Choéphores* pousse ce cri d'espérance : « Voici enfin la lumière ! rachetez par l'expiation le sang de ceux qui furent immolés. Mais que la mort dans ce palais n'enfante plus, comme jadis, la mort ! »

Dans les tragédies de Sophocle, la doctrine de la fatalité n'est pas très intéressante. Elle commençait à vieillir ; Anaxagore avait deviné la Providence ; l'activité, la responsabilité, la personnalité de l'homme faisaient leur avènement au théâtre. Grand artiste avant tout, Sophocle admet encore la pression extérieure des dieux, mais moins comme un article de foi religieuse que comme un ressort du drame et un thème poétique. L'humain et le divin se mêlent chez ses héros dans une proportion qui est le degré suprême de la beauté. On peut retrouver dans son théâtre tous les vieux dogmes, le Destin, les dieux tyranniques et malfaisants qui aveuglent l'esprit des mortels pour les entraîner à leur perte ; mais, en même temps, on y rencontre déjà les premiers germes d'une croyance plus pure :

> Qui péche malgré soi n'est pas un scélérat,

dit un fragment de tragédie perdue ; et ailleurs :

> C'est parmi les humains un préjugé fatal
> Que de croire qu'un mal guérit un autre mal...
> Certes, c'est un grand point, quand de son innocence
> On a pour témoin sûr la bonne conscience[1].

1. Traduction de M. Guiard.

La bonne conscience, garante de l'innocence : voilà la vérité nouvelle, que Sophocle a fait resplendir, dans les *Trachiniennes* et surtout dans *Œdipe à Colone*, d'un incomparable éclat. J'ai cité une pensée de Cassius et une pensée d'Hamlet, comme composant par leur réunion toute la morale : « Les hommes sont les maîtres de leur destinée. » — « C'est l'intention qui fait la qualité des choses. » La première de ces vérités ne se dégage pas encore très nettement des tragédies de Sophocle ; mais c'est la gloire de ce grand poète d'avoir proclamé hautement la seconde.

Le refus ou l'incapacité de distinguer entre le fait matériel et l'intention du cœur est l'un des caractères les plus authentiques de la barbarie. Rien au contraire ne témoigne autant d'une civilisation fine ou d'une morale élevée, que de regarder le cœur comme le siège du mal et du bien. Plusieurs siècles devaient s'écouler avant que le monde fût mûr pour comprendre cette belle parole de Sénèque : « Un profond repentir rend presque l'innocence » ; ou ces mots sévères de Juvénal : « Le péché qu'on veut faire est un péché commis » ; ou enfin le grand enseignement du Christ : « Vous avez entendu qu'il a été dit aux anciens : Tu ne commettras point adultère. Mais moi je vous dis que quiconque regarde une femme pour la convoiter a déjà commis adultère avec elle en son cœur... Malheur à vous, scribes et pharisiens hypocrites ; car vous nettoyez les dehors de la coupe et du plat, mais le dedans est plein de rapines et d'intempérance. » Chez les anciens Israélites, le meurtre, même involontaire, était puni de mort, et c'est pour apporter quelque adoucissement à cette coutume féroce, que Moïse établit les villes de refuge[1]. Chez eux, comme chez les Grecs, les paroles prononcées pour bénir ou pour maudire avaient en elles-mêmes une vertu magique, complètement indépendante de la pensée de leur auteur ; quand Jacob surprit la bénédiction d'Isaac son père par une fraude grossière et criminelle, Isaac ne put la rétracter ; elle dut avoir son effet. La supériorité de la civilisation des Égyptiens éclate particulièrement en ceci, que, seuls entre tous les peuples de la haute antiquité, ils ont expressément distingué entre l'intention morale et le fait matériel, négligeant à l'occasion le fait matériel, mais attachant

1. F. Lenormant, *Histoire ancienne de l'Orient*, t. I, p. 168.

toujours à l'intention morale une importance de premier ordre. Ils punissaient de mort quiconque avait tué volontairement soit un homme libre, soit un esclave : « Car les lois, écrit Diodore de Sicile, voulaient frapper, non d'après les différences de fortune, mais d'après l'*intention* du malfaiteur. » Combien cela est au-dessus du barbare système d'amendes et de compensations en vigueur chez les Germains du moyen âge, et que « cette bonne police » des Égyptiens était digne de l'admiration de Bossuet! La nature plastique des Grecs les empêcha longtemps d'admettre aucune distinction entre l'intention et le fait, entre le fond et la forme, entre l'intérieur et l'extérieur. On en voit une preuve singulièrement frappante dans leur manière d'entendre les purifications : elles avaient lieu pour un meurtre involontaire comme pour un meurtre volontaire; on purifiait les agents inintelligents, animaux, pierres, etc. Bien plus : on se purifiait d'un meurtre qui avait été une bonne action, un service signalé rendu à l'humanité. Les dieux eux-mêmes étaient astreints à cette loi, et Apollon dut se purifier du meurtre du serpent Python[1].

La plus effroyable consécration de cette loi barbare qui rend l'homme entier solidaire de ce que ses mains ont commis, est la légende d'Œdipe. Il a tué son père sans le connaître; il a épousé sa mère sans la connaître : monté sur le trône de Thèbes, il découvre le secret de sa destinée, et, dans l'horreur que lui cause cette découverte, il se crève les yeux et s'exile. Tel est le sujet d'*Œdipe roi*. Dans cette tragédie de Sophocle, Œdipe se regarde lui-même comme le dernier des criminels :

Je devais m'infliger un traitement pareil...
Ah! que ne puis-je encor, que ne puis-je, à l'instant,
Fermer la route aux sons que mon oreille entend?
Aveugle et sourd, j'irais, traînant mes pas funèbres,
Entouré de silence, entouré de ténèbres;
Car, pour le malheureux, c'est un soulagement,
Lorsque, isolé de tout, il perd le sentiment!
Pourquoi m'as-tu reçu dans ton ombre profonde,
O Cithéron? Pourquoi, lorsque je vins au monde,
Ne m'as-tu pas tué sur les âpres sommets,
Afin d'ensevelir ma naissance à jamais?

1. Courdaveaux.

O Polybe, ô Corinthe! et toi, longtemps prospère,
Maison que je nommais la maison de mon père,
Sous de brillants dehors, dans le palais d'un roi,
Quel immonde fléau vous nourrissiez en moi!
Coupable, je suis né d'une race coupable.
Triple route, vallée obscure et lamentable,
Noir buisson, noir sentier, qui, près des trois chemins,
Bus le sang de mon père, épanché par mes mains!...
Oh! vous rappelez-vous ce meurtre que j'abhorre,
Et ce qu'ici j'ai fait de plus horrible encore?...
Hymen, funeste hymen, toi qui m'as enfanté,
Tu fais rentrer mon sang aux flancs qui m'ont porté,
Et tu produis au jour, conçus du même germe,
Pères, frères, enfants, qu'un même sein renferme,
Épouses, mères, sœurs, mélange incestueux,
Et tout ce que l'enfer a de plus monstrueux!
Mais c'en est trop! il est des hontes qu'il faut taire:
Au nom des dieux, amis, sur un bord solitaire,
Cachez-moi! tuez-moi!... Dans l'Océan profond
Que mon corps brisé roule et disparaisse au fond[1]!

Mais, dans la tragédie suivante, *Œdipe à Colone*, le noble vieillard se calme. Il redevient pur à ses propres yeux. Descendant au fond de sa conscience, il reconnaît qu'il n'est point coupable, et que seuls les dieux irrités contre sa malheureuse race sont les auteurs de tout. A présent les dieux sont satisfaits. L'expiation d'Œdipe leur a suffi. Voulant même réparer par la gloire de sa mort le mal qu'ils lui ont causé pendant sa vie, ils déclarent que son tombeau sera la sauvegarde et le rempart de la ville qui le recevra comme un hôte. L'incestueux, le parricide, lève vers le ciel un front serein et des mains innocentes; il s'assied sans effroi au seuil redoutable du sanctuaire des Euménides, au milieu de leur bois sacré où chante le rossignol, et c'est là, aux portes d'Athènes, qu'enfin réconcilié avec lui-même et avec les dieux, Œdipe entre doucement en possession de l'éternel repos.

La vérité qu'il lègue au monde en lui disant adieu, c'est que le cœur seul peut faire le coupable comme l'innocent, et que là où il n'y a point eu de volonté libre et intelligente, il n'y a ni crime ni vertu. Au roi de Thèbes, Créon, qui l'accuse et qui l'insulte en présence des citoyens de l'Attique et de Thésée leur roi, Œdipe répond avec une fière assurance :

« Homme d'une audace impudente! sur qui penses-tu que re-

1. Traduction de M. Lacroix.

tombent ces injures? est-ce sur moi vieillard, ou sur toi-même, qui me reproches des meurtres, des incestes, des malheurs involontaires et envoyés par les dieux irrités sans doute depuis longtemps contre notre race? Car, pour ce qui me regarde, tu ne saurais trouver contre moi un juste sujet de reproche pour les erreurs que j'ai commises envers moi-même et envers les miens. Dis-moi donc, si un oracle a prédit à mon père qu'il périrait de la main de son fils, de quel droit m'en ferais-tu un crime, à moi qui alors n'étais pas né, pas même engendré par mon père, ni conçu dans le sein de ma mère? et si, né pour le malheur, comme on le sait, j'en vins aux mains avec mon père et le tuai, sans savoir ce que je faisais, ni qui il était, comment pourrais-tu justement accuser un acte involontaire? Ne rougis-tu point, misérable, de me contraindre à parler de l'hymen de ma mère, de celle qui fut ta sœur? Eh bien! j'en parlerai, puisque tu n'as pas craint de proférer des paroles impures. Elle m'a donné le jour, j'en frémis encore... elle était ma mère, et elle m'a donné des enfants, son opprobre... Mais moi, je l'épousai sans rien savoir, et je n'en parle qu'à regret. Ni dans cet hymen on ne me trouvera coupable, ni dans le meurtre de mon père... Réponds à une seule question: toi qui vantes ta justice, si quelqu'un fondait sur toi pour t'ôter la vie, avant de te défendre irais-tu t'informer si l'assassin est ton père? Non, pour peu que tu tiennes à la vie, tu repousserais l'agresseur, sans examiner la légalité de l'acte. Telle est cependant la destinée que m'ont faite les dieux, et si mon père revenait à la lumière, je ne pense pas qu'il démentît mes paroles[1]. »

Dans les *Trachiniennes*, Déjanire cause involontairement la mort de son mari Hercule, à qui elle envoie la robe incendiaire du centaure Nessus, qu'elle croyait douée d'une vertu secrète pour donner à l'amour des forces; mais l'accusation d'homicide portée contre elle est déclarée injuste, parce que son intention était innocente et même honorable.

Telle est la grande vérité morale, évidente pour nous, mais longtemps méconnue par la barbarie et la raideur plastique

1. Traduction de M. Artaud.

des vieux âges, que Sophocle a illustrée de son génie : le fait extérieur n'est rien aux yeux de la justice divine, l'intention du cœur est tout : « Rien en soi n'est bon ni mauvais, c'est la pensée qui fait la qualité des choses. »

Cette distinction a tant d'importance, que les temps de sa pleine découverte et de sa vulgarisation font date dans l'histoire de l'esprit humain. Le christianisme ne l'a point révélée au monde; mais il l'a commentée et exploitée à fond, il en a extrait jusqu'à épuisement, pour ainsi dire, toutes les conséquences logiques et *paralogiques*. — Il y a dans le *Télémaque* de Fénelon une page qui est, à mon sens, la plus belle du livre, mais qui en est aussi la moins antique, parce que l'écrivain y a poussé la distinction morale entre l'apparence extérieure et la réalité intime jusqu'à un degré de profondeur subtile où le flambeau seul de la religion du Christ pouvait éclairer l'analyse :

« Télémaque, voyant les trois juges qui étaient assis et qui condamnaient un homme, osa leur demander quels étaient ses crimes. Aussitôt le condamné, prenant la parole, s'écria : Je n'ai jamais fait aucun mal, j'ai mis tout mon plaisir à faire du bien; j'ai été magnifique, libéral, juste, compatissant : que peut-on donc me reprocher? Alors Minos lui dit :

« Quelle est donc cette justice dont tu te vantes? Tu n'as manqué à aucun devoir envers les hommes, qui ne sont rien; tu as été vertueux : mais tu as rapporté toute ta vertu à toi-même, et non aux dieux, qui te l'avaient donnée... Tu as été ta divinité... Ta fausse vertu, qui a longtemps ébloui les hommes faciles à tromper, va être confondue. Les hommes, ne jugeant des vices et des vertus que par ce qui les choque ou les accommode, sont aveugles et sur le bien et sur le mal; ici une lumière divine renverse tous leurs jugements superficiels; elle condamne souvent ce qu'ils admirent et justifie ce qu'ils condamnent. »

« A ces mots, ce philosophe, comme frappé d'un coup de foudre, ne pouvait se supporter soi-même. La complaisance qu'il avait eue autrefois à contempler sa modération, son courage et ses inclinations généreuses, se change en désespoir. La vue de son propre cœur devient son supplice... Il se fait une révolution universelle de tout ce qui est au dedans de lui, comme si on bouleversait

toutes ses entrailles... Les furies ne le tourmentent point, parce qu'il leur suffit de l'avoir livré à lui-même... Il cherche les lieux les plus sombres pour se cacher aux autres morts, ne pouvant se cacher à lui-même; il cherche les ténèbres, et ne peut les trouver; une lumière importune le suit partout; partout les rayons perçants de la vérité vont venger la vérité qu'il a négligé de suivre... Il dit en lui-même : « O insensé, je n'ai donc connu ni les dieux, ni les hommes, ni moi-même! Non, je n'ai rien connu, puisque je n'ai jamais aimé l'unique et véritable bien ; ma vertu n'était qu'un orgueil impie et aveugle : j'étais moi-même mon idole. »

Il n'y a point de vérité dont on ne puisse faire une erreur en l'exagérant ou en la raffinant. La distinction si juste entre l'acte extérieur et l'intention morale cache un dangereux sophisme : on peut en abuser pour commettre le mal en dirigeant bien l'intention. « Autant qu'il est en notre pouvoir, disait à Pascal un révérend père jésuite, nous détournons les hommes des choses défendues; mais quand nous ne pouvons pas empêcher l'action, nous purifions au moins l'intention; et ainsi nous corrigeons le vice du moyen par la pureté de la fin. » Ou, comme dit Tartufe :

> Selon divers besoins, il est une science
> D'étendre les liens de notre conscience,
> Et de rectifier le mal de l'action
> Avec la pureté de notre intention.

Les restrictions mentales appartiennent au même genre de sophisme et d'abus. « O mon fils, ne viole pas tes serments! » dit la nourrice d'Hippolyte dans Euripide, et Hippolyte répond : « Ma bouche a juré, mais non mon cœur. » Ce vers, où l'on voulut voir bien à tort une maxime approuvée du poète, scandalisa toute l'antiquité et faillit coûter la vie à son auteur.

Mais ce côté de l'idée morale n'est pas celui dont le développement est le plus curieux à étudier dans le théâtre d'Euripide. La doctrine de la fatalité, au contraire, peu intéressante chez Sophocle, reprend de l'intérêt chez le troisième des grands tragiques de la Grèce, parce que c'est dans ses ouvrages qu'elle jette une dernière lueur sinistre et meurt de sa belle mort.

« On pourrait signaler dans le théâtre d'Euripide, écrit M. Tournier, trois ou quatre passages dans lesquels l'autorité ou la volonté même des dieux est alléguée en faveur du crime, où la résistance aux passions est représentée comme une rébellion audacieuse contre leurs décrets; mais, évidemment, ces maximes ne sont pas celles du poète: car il prend soin ailleurs de les réfuter lui-même. »

Hélène dit à Ménélas dans les *Troyennes:* « Quel sentimen put me porter à abandonner ainsi ma patrie et ma famille, pour suivre un étranger? Prends-t-en à la déesse, et sois plus puissant que Jupiter; il est le maître des autres divinités, mais il est l'esclave de Vénus: j'ai donc droit à l'indulgence... J'embrasse tes genoux; ne m'impute point des maux qui sont l'ouvrage des dieux. » Mais Hécube lui répond: « N'accuse pas les déesses de folie, pour parer tes vices... Tu as dit que Vénus accompagna mon fils dans la maison de Ménélas... Mon fils était d'une rare beauté, et à sa vue ton cœur s'est personnifié en Vénus. Les passions impudiques des mortels sont en effet la Vénus qu'ils adorent. »

Voilà les dieux hors de cause, voilà l'homme rendu à la responsabilité morale qui fait sa dignité; il n'y a plus d'autre fatalité que la fatalité de la passion, cette grande idée si supérieurement rendue par Racine dans sa tragédie de *Phèdre*, où la colère de Vénus ne figure que pour mémoire. « Quand les anciens, écrit Bossuet se souvenant d'un vers de Virgile[1], se sentaient possédés de quelque mouvement extraordinaire, ils croyaient que ce mouvement venait d'un dieu, ou bien que ce violent désir était lui-même un dieu. »

Quel chemin la pensée humaine a parcouru d'Eschyle à Euripide! En aucun temps, sur aucun lieu de la terre, il ne s'est fait une aussi fructueuse dépense d'activité intellectuelle et morale que chez les Athéniens du ve siècle, et la preuve la plus étonnante peut-être de cette activité, c'est la transformation rapide et profonde de la tragédie. — Eschyle avait présenté l'action d'Oreste comme terrible, mais comme nécessaire et comme sa-

1. Nisus ait: Dîne hunc ardorem mentibus addunt,
Euryale? an sua cuique deus fit dira cupido?
Æneid., IX, 184.

crée : Euripide la condamne sans hésitation; le meurtre de Clytemnestre est à ses yeux une œuvre de vengeance démesurée, dont Oreste et Électre, sa sœur, se repentent amèrement dès qu'ils l'ont accomplie.

Dans une autre tragédie d'Euripide, Tyndare, père de Clytemnestre et d'Hélène, dit à Ménélas avec beaucoup de sens et de force :

« Si ce qui est bien et ce qui est mal est évident à tous les yeux, quel homme est plus dépourvu de sens qu'Oreste, qui n'a pas respecté la justice, et qui n'a pas observé la loi commune des Grecs? En effet, lorsque Agamemnon eut exhalé sa vie sous les coups que lui porta ma fille, action détestable et que je ne justifierai jamais, Oreste devait poursuivre le meurtre, et, par une vengeance légitime, chasser sa mère de la maison paternelle. Il aurait ainsi gardé la modération dans un tel malheur, il eût respecté la loi et les devoirs de la piété. Mais maintenant il est tombé dans la même fatalité que sa mère; car, tout en ayant droit de la juger coupable, il s'est rendu lui-même plus coupable en immolant sa mère. Je te ferai seulement cette question, Ménélas: Que la femme qui partagera la couche d'Oreste le tue, qu'à son tour le fils tue sa mère, et qu'ensuite celui qui naîtra de lui venge le meurtre par le meurtre, où s'arrêtera la série de ces crimes? Nos pères établirent de sages lois à cet égard; ils ne permirent pas à l'homme souillé de sang de paraître en public, ou de s'exposer à la rencontre des citoyens; ils lui imposèrent l'exil pour expiation, et non mort pour mort; autrement, il en resterait toujours un exposé au meurtre, pour avoir le dernier souillé ses mains dans le sang. Pour moi, je hais les femmes perfides, et ma fille la première, elle qui a égorgé son époux; je ne justifierai jamais Hélène, ton épouse; je ne lui adresserai pas même la parole, et je ne t'envie pas l'honneur d'avoir été à Troie chercher une femme infidèle; mais je défends la loi de tout mon pouvoir, et je combats ces mœurs sauvages et sanguinaires qui sont toujours la perte des villes et des États[1]. »

Ainsi Euripide repousse l'atroce loi du talion, sur laquelle était fondé tout l'édifice de la haute tragédie. Mais au nom de quel

1. *Oreste*. Traduction de M. Artaud.

principe le poète prononce-t-il cette condamnation? On pourrait s'y tromper; les personnes qui ont étudié de près le texte grec nous avertissent ici de prendre garde à une nuance importante, que les traductions ne rendent guère sensible. Ce n'est pas précisément au nom de la justice, c'est au nom de ce qui est beau, καλόν, qu'Euripide condamne la loi du talion; il semble s'inspirer, moins de la conscience d'un devoir moral que du sentiment d'une convenance esthétique. La *justice*, selon lui, est toujours que le meurtre soit vengé par le meurtre: mais il n'est pas *beau* que d'un premier crime il en résulte d'autres, auxquels on ne pourra assigner un terme. « L'erreur du poète, conclut l'auteur d'une thèse intéressante sur la morale d'Euripide, M. Maignen, consiste à croire, contrairement à Socrate, qu'il puisse jamais être juste de faire du mal à quelqu'un, et que le juste soit distinct du beau. »

A cet égard, le progrès de Socrate (ou de Platon) sur Euripide est considérable, en effet. Un contemporain d'Eschyle, le poète Simonide, avait écrit que le caractère propre de la justice est de rendre à chacun ce qu'on lui doit. « Si quelqu'un, répond Socrate dans la *République* de Platon, si quelqu'un dit que la justice consiste à rendre à chacun ce qu'on lui doit, et s'il entend par là que l'homme juste doit du mal à ses ennemis, comme il doit du bien à ses amis, ce langage n'est pas celui d'un sage, car il n'est pas conforme à la vérité; jamais il n'est juste de faire du mal à personne. » « C'est une obligation sacrée, dit encore Socrate dans un autre ouvrage de Platon, de ne jamais rendre injustice pour injustice, ni mal pour mal. »

Voilà le plus beau précepte de la morale humaine. Il n'appartenait qu'à une morale divine d'ajouter: « Aimez vos ennemis. »

M. Egger remarque que dans la *Poétique* d'Aristote il n'est point question de la fatalité. « De son temps, l'idée antique de la fatalité perdait chaque jour son influence sur la scène tragique, parce qu'elle perdait de sa force dans les consciences[1]. »

Le théâtre de Shakespeare n'a rien de la sombre théologie de celui d'Eschyle; il ne représente pas, comme celui de Sophocle,

1. Egger, *Histoire de la critique chez les Grecs*, p. 204.

l'harmonieuse collaboration des dieux et des hommes ; il est bien plus franchement humain et terrestre, j'allais dire païen, que celui d'Euripide. Les caractères des personnages et leurs libres actions sont ici les auteurs uniques du mal ou du bien qui leur arrive, les seuls artisans de leur destinée. Ils doivent à leur qualité d'Anglais et de protestants la fière indépendance avec laquelle ils s'appuient sur le ressort énergique de leur personnalité. Avec autant de force morale, avec plus de raison pratique que les héros de la haute tragédie, ils veulent ce qu'ils veulent, ils ont le courage de leur détermination et ils sont résolus à en subir toutes les conséquences. « Les hommes, cher Brutus, sont les maîtres de leur destinée ; si nous ne sommes que des subalternes, la faute en est à nous et non à nos étoiles. »

Est-ce à dire que les personnages de Shakespeare n'aient jamais à se plaindre du sort, qu'aucune fatalité mystérieuse ne plane sur leur existence, qu'ils vivent dans un monde où tout soit clair, logique, raisonnable, où chacun soit payé selon ses mérites, où l'on sente enfin, à n'en pas douter, l'action d'une Providence donnant, comme disait Socrate, comme disait Euripide, le mouvement à la terre et gouvernant toutes choses selon la justice ? Osons répondre *non* hardiment. Dans le grand théâtre de Shakespeare, fidèle image de la vie humaine, comment la fatalité ne régnerait-elle pas aussi, la fatalité, c'est-à-dire les ténèbres et l'horreur de l'inexpliqué ? Des érudits se sont donné beaucoup de peine pour prouver que la fatalité n'existe pas dans la tragédie grecque, et pour substituer au rôle du Destin, puissance obscure et terrible, le gouvernement paternel d'une intelligence équitable. Il est étrange que ces ingénieux critiques n'aient pas vu la platitude d'une prétention si honnête d'ailleurs. Le bel avantage pour la poésie, lorsqu'à la place de l'épouvante sacrée qui remplit Eschyle d'un bout à l'autre, on aura le fonctionnement régulier d'un code pénal mesurant la peine des coupables au degré exact de leur culpabilité ! On a fait le même travail pour Shakespeare, et l'on a cru rendre un grand service au poète en démontrant que Roméo et Juliette, Desdémone, Ophelia, Cordélie, toutes ces frêles créatures brisées par le souffle de Dieu, avaient mérité leur destinée. Non ! elles mêlent leur plainte à celle du monde, révolté des injustices de la Création. L'horreur

plane sur le théâtre de Shakespeare... l'horreur — ou du moins le mystère, que la foi adore, mais que la raison ne comprend pas. « Sans mystère, rien de profond, » a dit le docteur Strauss. Au nom de la poésie, je réclame pour la tragédie de Shakespeare, comme pour celle d'Eschyle, comme pour toute grande œuvre de la pensée, la part de l'incompréhensible.

IX

CROYANCES RELIGIEUSES DES GRECS ET DES CHRÉTIENS

Banalité de la religion en Grèce. — Méchanceté et jalousie des dieux. — Protestations des poètes contre la mythologie. — Progrès des doctrines sur l'âme. — Révolution opérée dans l'art par le sacrifice du Christ et par l'importance nouvelle que prit la mort.

La tragédie intéresse trop directement et trop profondément l'âme humaine, pour que les sentiments religieux des poètes tragiques puissent être quelque chose d'indifférent. Tout le théâtre de Calderon porte l'empreinte de son catholicisme; le plus bel ouvrage de Corneille, *Polyeucte*, deux chefs-d'œuvre de Racine, *Phèdre* et *Athalie*, ont une corrélation intime avec la foi et la piété de ces grands hommes ; sur la scène, comme partout, Voltaire est un combattant et un apôtre ; le scepticisme religieux, la sérénité philosophique de Gœthe donnent à ses drames une physionomie *sui generis*.

Il y a dans le développement d'une tragédie une chose en particulier, qui emprunte une signification éloquente aux croyances affirmatives ou négatives des poètes sur Dieu et sur l'âme: c'est la fin, la catastrophe. J'estime qu'il ne sera pas hors de propos de faire dans nos études une place à ces croyances, de montrer l'espèce et le degré du sentiment religieux, d'une part chez les trois principaux représentants de l'art tragique dans l'antiquité, d'autre part chez le plus grand poète dramatique de la Renaissance.

Un traducteur de Sophocle remarque que dans les sept tragédies qui nous restent de ce poète, le mot dieu (au singulier ou au pluriel) est répété à chaque page, et qu'il ne se rencontre pas moins souvent dans les fragments de tragédies perdues. En Grèce, nous l'avons vu, les représentations théâtrales faisaient partie du culte, et d'ailleurs, qu'est-ce qui ne faisait pas partie du culte? Les luttes gymnastiques, les courses, les régates[1], les concours de musique, les récitations d'Homère, que dis-je? les combats de coqs et de cailles, étaient dans le programme des fêtes religieuses. On ne mettait pas en perce un tonneau de vin nouveau sans faire un sacrifice aux dieux. Les pratiques et la dévotion du plus fervent catholique séculier de nos jours ne sont rien en comparaison de l'étroite alliance de toute la vie des Grecs avec la Divinité.

Cette pénétration intime de la religion dans les mœurs produisait deux effets contraires en apparence, mais qu'il est très facile d'expliquer l'un et l'autre et de concilier : intolérance farouche à l'égard des hardiesses de la libre pensée; indulgence excessive pour les familiarités et les licences de l'orthodoxie en ribote. Euripide jouait sa tête en faisant entendre sur la scène tragique un écho de l'enseignement d'Anaxagore et de Socrate; le pieux Eschyle lui-même, accusé d'avoir trahi le secret des mystères, se vit réduit un jour à embrasser comme un suppliant l'autel de Bacchus : tandis que, sur la scène comique, aux éclats de rire et aux applaudissements de tout le peuple, Aristophane pouvait impunément railler ce dieu, le jour même de sa fête, faire tituber ses petites jambes sous le poids d'un gros ventre d'ivrogne et affubler d'une peau de lion ridicule ses épaules de poltron. C'est là une conduite parfaitement logique et naturelle aux époques de foi naïve ; tant que la religion est solide, il n'y a aucun inconvénient à s'amuser et à se gaudir dans le cercle de l'orthodoxie; les joyeux enfants de la maison peuvent se permettre tout : mais malheur à l'homme grave et réfléchi que cette gaieté scandalise et qui met le pied hors du seuil! Au moyen âge, l'hérétique était supplicié, pendant que les auteurs de fabliaux et de mystères

1. Dans une ville du Péloponèse, selon M. Boutmy, *Philosophie de l'architecture en Grèce*, p. 157.

se moquaient librement de « saint Pierre le vilain » et de « dom Paul le chauve », et osaient mettre sur la scène le Père éternel allant à la promenade avec son parapluie.

Quand on a quatre mille dieux qu'on traite de pair à compagnon, qu'on invoque à tout bout de champ, sans l'assistance desquels rien ne se fait dans la vie quotidienne des hommes, on est extrêmement *religieux*, au sens étymologique de ce mot : je veux dire que le *lien* entre l'humanité et la divinité est aussi étroit que possible; mais cette religiosité extrême n'implique pas le sérieux de la pensée et des mœurs, et s'il y a jamais eu un pays où la distinction entre le domaine de la religion et celui de la morale soit légitime et nécessaire, ce pays est la Grèce ancienne. Il paraît même que les Grecs d'aujourd'hui ressemblent en ce point à leurs aînés, et que la religion, quoique observée assez exactement par eux dans ses pratiques extérieures, n'a aucune influence réelle sur leur vie[1]. A ceux qui parlent de la gaieté et de l'insouciance naturelle aux Grecs, c'est donc ne rien répondre que d'opposer la place énorme de la religion dans la vie hellénique, l'origine sacrée de la tragédie, le rapport du théâtre avec le culte, les dieux enfin nommés à chaque page des poètes : car la religion en Grèce était gaie, et elle l'est encore. L'humeur des hommes dépend surtout du climat. Observons aussi que la multiplicité des pratiques, la piété rendue matérielle, le divin rendu sensible, les spectacles, les cérémonies, les fêtes, égayent et facilitent la religion en déchargeant l'homme du fardeau pénible de la réflexion personnelle. Il est plus aisé d'être bon catholique que bon protestant. M. Victor Cherbuliez a élégamment défini l'existence des Athéniens « une fête perpétuelle, dont une divinité couronnée de fleurs était la suprême ordonnatrice ». « Les dieux grecs, disait Apulée, aiment qu'on les honore par des chœurs de danse. » Partout le mouvement et la vie; la solennité même de la mort n'enlevait pas cette forme joyeuse à la piété. Achille, en deuil de Patrocle, rend les honneurs funèbres à son ami par des jeux qu'on célèbre avec animation sur sa tombe. Il y a dans le *Voyage sentimental* de Sterne un récit classique[2],

1. Voy. Albert Dumont, *le Balkan et l'Adriatique*, p. 400.
2. Boutmy, *Philosophie de l'architecture en Grèce*, p. 155.

tout imprégné de l'esprit de l'antiquité, qui peut, je crois, nous offrir une vive et fidèle image de ce que devait être la religion des Grecs sous sa forme la plus naïve et la plus pure. Sterne raconte qu'en traversant la Bourgogne il entra dans la ferme d'un paysan français, patriarche d'une nombreuse famille, qui l'invita cordialement à s'asseoir à sa table, et qu'après le souper, sur l'invitation du vieillard, jeunes gens et jeunes filles se mirent à danser :

« Au milieu de la danse je crus apercevoir, à certaines pauses pendant lesquelles ils paraissaient tous lever les yeux, une élévation de l'âme différente de celle qui est la cause ou l'effet de la simple gaieté. En un mot, il me sembla que je contemplais la Religion se mêlant à la danse ; mais comme je ne l'avais jamais vue à pareille fête, j'aurais regardé cela comme une des illusions d'une imagination qui m'égare perpétuellement, si le vieillard, aussitôt que la danse fut finie, ne m'eût dit que c'était leur constante habitude, et que, toute sa vie, il s'était fait une règle, après chaque souper, d'inviter sa famille à danser et à se réjouir ; croyant, disait-il, qu'un cœur joyeux et content était la meilleure espèce d'action de grâces qu'un paysan sans instruction pût offrir au ciel. »

Peut-être trouverait-on dans les tragiques grecs quelques exemples des impertinences, petites ou grosses, qu'une foi solide et naïve peut se permettre avec les dieux; témérités sans conséquence, analogues à celles qui remplissent le théâtre d'Aristophane : tel est probablement ce passage des *Trachiniennes*, où Jupiter est appelé en toutes lettres un sot, un étourdi, ἄδουλος, ἀγνώμων, pour avoir traité comme il l'a fait son propre fils Hercule [1]. Mais en général les libertés religieuses des tragiques sont graves; elles sont inspirées par un esprit philosophique volontairement ou involontairement contraire à la piété. Sans vouloir de mal à la religion, Thucydide lui porta un coup sensible lorsqu'il expliqua, comme dit M. Patin, « par les combinaisons de la politique et de la guerre, par les chances hasardeuses des combats, par les mouvements de la passion, par les calculs de

1. Cité par M. Courdaveaux, *Eschyle, Xénophon et Virgile.*

l'intérêt, par l'influence des talents et des vertus, des vices et de l'ignorance, par le génie divers des hommes, des temps et des lieux, ce qu'Hésiode avait trop poétiquement mêlé d'une divine obscurité. » Sophocle est à Eschyle ce que Thucydide est à Hérodote : il commence l'*humanisation* de la tragédie, comme Thucydide celle de l'histoire. Dans son *Électre*, les dieux ne sont plus guère que pour la forme derrière les enfants d'Agamemnon, qui vengent sa mort bien moins par obéissance à l'ordre du ciel que par l'impulsion de leur propre cœur. Après Sophocle vient Euripide, qui ne prend pas même soin de sauver les apparences et condamne les dieux formellement. « C'est Apollon que j'accuse! s'écrie dans son théâtre Oreste, lui qui m'a poussé à l'acte le plus impie, en m'abusant par des promesses qui ne se réalisent pas. » Plus loin, Oreste dit à Ménélas : « J'ai une excuse au fatal événement: Apollon, qui m'a ordonné de consommer le meurtre de ma mère. — Il ignore donc, demande Ménélas, ce qui est juste et honnête? — Nous obéissons aux dieux, quels que soient ces dieux. — Et Apollon ne te secourt point dans ton malheur? — Il attend. Telle est la nature des dieux. » Enfin, quand Tyndare lui fait son procès, Oreste se défend ainsi : « Dites qu'Apollon est impie, mettez-le à mort; c'est lui qui est coupable, et non pas moi. » Et les Dioscures eux-mêmes, Castor et Pollux, trahissent leur vrai sentiment sur l'ordre du dieu par une réticence pire qu'un blâme catégorique : « Apollon... mais il est mon souverain, je me tais; c'est un dieu sage, et toutefois l'oracle qu'il a rendu est peu sage; mais il faut le respecter! »

A mesure que l'homme devient plus éclairé, il épure, il adoucit ses croyances religieuses, afin de les mettre en harmonie avec les exigences de sa conscience morale; mais, en les adoucissant, il les affaiblit. La religion et la morale sont deux choses qui peuvent différer jusqu'à se contredire. Au progrès de la seconde correspond fréquemment un certain déclin de la première, et c'est ce qui est arrivé pour la Grèce. En devenant plus moral, le théâtre est devenu moins religieux. L'anthropomorphisme grossier qui attribuait à la Divinité les pires sentiments de la nature humaine devait embarrasser et bientôt révolter qui-

conque osait se permettre le libre usage de la réflexion. Eschyle avait essayé de réconcilier sa conscience avec sa foi : Euripide accepta franchement le divorce, et c'est au profit de la conscience qu'il prononça la séparation définitive. Quand ce poète disait : « Si les dieux commettent l'injustice, ils ne sont plus les dieux », il exprimait un sentiment personnel, une conviction philosophique ; mais une pareille hardiesse, loin de traduire la pensée religieuse du peuple, ruinait par la base tout l'édifice de la mythologie [1].

Les dieux grecs (je parle des dieux authentiques de la religion populaire) ne sont ni justes, ni bons, ni sages, ni moraux, ni honnêtes. Tout compte fait, ils valent moins que les hommes, parce qu'ils sont plus forts qu'eux et qu'ils abusent de cet avantage pour leur nuire. Hommes et dieux sont des enfants, ceux-ci un peu plus grands, ceux-là un peu plus petits ; comme il arrive toujours en pareil cas, la différence d'âge et de taille établit deux catégories : d'une part les victimes, de l'autre les bourreaux, et toute notre sympathie est pour les cadets rossés sans pitié par leurs aînés. Il faut admettre dans toute sa simplicité cet anthropomorphisme complet, que nos idées moins franches en pareille matière compliquent et raffinent involontairement. La situation est d'une netteté admirable : les hommes ont peur des dieux parce que les dieux font du mal aux hommes. Des uns aux autres, il y a crainte ou haine, il peut y avoir aussi prière des faibles et protection des forts : il n'y a point d'amour ; comment y en aurait-il entre *rivaux?* Le sentiment seul de leur infériorité fait que les hommes ploient le genou devant les dieux et se résignent à accepter *leurs présents*, c'est-à-dire leurs coups avec leurs caresses. Si, comme le géant Polyphème, ils se croyaient capables de lutter avec avantage contre la divinité, tous ils diraient comme Polyphème : « Nous ne nous soucions point de Jupiter ni des Immortels, car nous sommes beaucoup plus forts qu'eux. » — « Tu m'as joué, Apollon, Dieu malfaisant

1. Tournier, *Némésis et la jalousie des dieux.*

entre tous! s'écrie Achille dans l'*Iliade;* ah! je me vengerais si j'en avais le pouvoir [1]. »

Aux yeux d'Eschyle lui-même, l'honnêteté n'est point un attribut nécessaire de la nature divine; car l'idée d'une divinité menteuse n'a rien qui scandalise sa piété. « L'heureuse nouvelle, dit le chœur d'*Agamemnon*, s'est promptement répandue dans Argos. Qui sait si elle est assurée, si ce n'est pas un mensonge des dieux? »

La haine des dieux contre les hommes n'avait pas pour cause le péché commis par les hommes. La conception d'un Dieu rémunérateur et vengeur est étrangère à l'esprit de la religion homérique, et j'ajoute, à l'esprit primitif de la tragédie grecque, qui en sentait pourtant la nécessité morale et qui s'évertuait à y faire droit. Rien n'est grand, dans l'histoire de la pensée humaine, comme les efforts héroïques d'Eschyle pour moraliser une religion à laquelle il croyait, mais qu'il eût désirée plus pure. La théorie de la haute tragédie, telle que je l'ai développée d'après Hegel, est une théorie idéale, dans laquelle on suppose que les profondes méditations des poètes antiques ont entièrement conquis la vérité dont ils étaient avides, et où l'on confond la mythologie passagère et l'éternelle loi morale au sein d'une métaphysique supérieure; mais, en réalité, l'identité de la substance divine avec les principes de la morale publique et privée affirmés par la conscience humaine était loin d'être complètement sentie et reconnue, et la vieille antinomie de la morale et de la religion n'a jamais cessé d'exister. Le mal commis, le bien fait par les hommes, n'était point ce qui décidait les dieux à intervenir dans leur destinée : il suffisait, pour encourir la haine de la Divinité, d'être heureux, riche ou puissant; la prospérité paisible du juste l'exposait à la ruine, autant que les méchants leur insolent triomphe.

Nous touchons ici au dernier degré de l'anthropomorphisme grec : la jalousie. Les dieux étaient jaloux des hommes, oui,

1. Cité par M. Tournier.

jaloux, au sens le plus bas de ce mot et avec tous les caractères propres à cette passion. Si, un peu plus tard, on imagina de dire que les dieux punissaient, non le bonheur des hommes, mais l'orgueil que ce bonheur engendre, c'est par une suite de cette épuration, de cet adoucissement que le progrès de la conscience morale fait toujours subir aux croyances religieuses; mais, dans la première énergie du dogme, les dieux se vengeaient des hommes simplement parce que les hommes étaient heureux. « Si quelqu'un, dit une épigramme de l'*Anthologie*, vient à goûter un peu de joie, il voit accourir la déesse des vicissitudes, Némésis. »

M. Tournier a écrit sur ce sujet une thèse pleine de science et de talent, *Némésis et la jalousie des dieux*. Aucun texte de quelque importance pour éclairer une doctrine étrange et curieuse entre toutes celles de la mythologie, n'est omis dans ce livre capital, qui dispense d'étudier ailleurs la question.

« Némésis, avait dit Hegel, est la puissance qui a pour mission de rabaisser ce qui est élevé, de précipiter tout ce qui est parvenu au faîte du bonheur, et par là de rétablir l'égalité[1]. » M. Tournier pense que Némésis et la jalousie divine peuvent être distinguées en théorie, mais que cette distinction est négligeable, parce qu'en fait les deux choses se confondent. Il définit Némésis : « L'inexorable ministre de l'infaillible revanche des dieux... une déesse jalouse refoulant inévitablement dans sa condition l'homme qui a essayé d'en sortir, ou que la fortune en a tiré... un pouvoir surhumain toujours prêt à foudroyer tout ce qui s'élève trop ici-bas, à raccourcir tout ce qui dépasse le niveau commun. » C'était essentiellement une divinité funeste; Hésiode l'appelle « le fléau des humains ». « La Divinité n'est que jalousie, dit Hérodote, et se plaît aux bouleversements. » — « Ne vois-tu pas, demande dans l'œuvre d'Hérodote Artaban à Xerxès, comme Dieu foudroie les animaux de haute taille et ne les laisse pas se rengorger, tandis que les petits ne le chagrinent point? Ne vois-tu pas comme c'est toujours sur les toits et les arbres les plus élevés qu'il décoche ses traits? Car la Divinité se plaît à raccourcir tout ce qui s'élève. De même, une armée nom-

1. *Esthétique*, t. II, p. 272.

breuse est exterminée par une petite lorsque Dieu, devenant jaloux, lance sur elle l'épouvante ou la foudre. »

Ce sentiment terrible d'un bras toujours levé pour frapper la fortune ascendante, prosternait l'homme dans une humilité profonde. Hérodote se garde bien d'exalter la victoire de la Grèce sur l'Asie, de peur de faire ombrage aux dieux. Dans « ce triomphe éclatant et unique de la force morale sur la puissance du nombre, de la civilisation et de l'intelligence sur la barbarie et la brutalité », l'historien ne veut voir qu'une vengeance de la divinité jalouse et le châtiment surnaturel de l'orgueil. « C'est un dieu, dit aussi le courrier de Xerxès dans les *Perses* d'Eschyle, c'est une divinité vengeresse, c'est la jalousie des dieux qui a tout conduit, qui a causé l'irréparable désastre. » Et l'ombre de Darius confirme ces paroles en prophétisant d'autres malheurs : « Tout n'est pas fini... Des flots de sang couleront sous la lance dorienne et se figeront dans les champs de Platée. Des monceaux de cadavres, jusqu'à la troisième génération, diront aux yeux des hommes, dans leur muet langage, qu'il ne faut pas qu'un mortel conçoive de pensées trop hautes. »

Lorsque, dans une autre tragédie d'Eschyle, Agamemnon revenant de Troie entre en scène, c'est aux dieux seuls que, de concert avec le chœur, il attribue sa victoire sur les Troyens. Mais il a beau faire, sa prospérité est trop grande ; aucune protestation d'humilité ni de piété ne pourra le soustraire à la vengeance des dieux jaloux. A peine introduit, nous sentons que nous avons sous les yeux, selon la belle expression de M. Courdaveaux, « une victime prédestinée ». Clytemnestre se réjouit au fond de son cœur d'orner la victime pour le sacrifice. Avec une perfidie profonde, dont Agamemnon n'est pas dupe, elle ordonne à ses esclaves d'étendre des tapis de pourpre sous les pas du vainqueur rentrant dans son palais. — On peut citer ici quelques vers de la traduction libre de M. Leconte de Lisle :

Viens donc, ô maître, orgueil d'Hellas et de ma vie,
Et foule fièrement d'un pied victorieux
Cette pourpre qui mène au palais des aïeux !

(*Les femmes de Clytemnestre étendent des tapis de pourpre devant Agamemnon.*)

AGAMEMNON.

Je te salue, Argos, de lumière fleurie!
Salut, temples, foyers, peuple de la patrie,
Et vous qui de l'opprobre et de l'iniquité
Avez gardé mon toit depuis longtemps quitté,
Zeus! Hermès! Apollon, prince aux flèches rapides!
Je vous salue, amis divins des Atréides,
Qui, dans l'épais filet patiemment tendu,
Avez amoncelé tout un peuple éperdu,
Et qui faites encore, au milieu des nuits sombres,
La tempête du feu gronder sur ses décombres!
Pour toi, femme, ta bouche a parlé sans raison :
J'entrerai simplement dans la haute maison;
Je veux être honoré, non comme un dieu, non comme
Un roi barbare enflé d'orgueil, mais tel qu'un homme;
Sachant trop que l'Envie aux regards irrités
Rôde dans l'ombre autour de nos félicités.
Il convient d'être sage et maître de soi, femme!

CLYTEMNESTRE.

Chère tête, consens! J'ai ce désir dans l'âme.
Puisque les jours mauvais ne sont plus, il m'est doux
D'honorer hautement, et le maître, et l'époux,
Et le vengeur d'Hellas. Roi des hommes, sans doute
Cette pourpre t'est due et plaît aux dieux.

AGAMEMNON.

Écoute,
Femme! garde en ton cœur ma parole : obéis.
L'âpre terre, le sol bien-aimé du pays
M'est un chemin plus sûr, plus somptueux, plus large.
J'ai, sans ployer le dos, porté la lourde charge
Des jours et des travaux que les dieux m'ont commis,
Et n'attends au retour rien que des cœurs amis.
Ni flatteuses clameurs, ni faces prosternées!
Honorons les dieux seuls. Les promptes destinées
Sous les pas triomphants creusent un gouffre noir;
Et qui hausse la tête est déjà près de choir.

La jalousie des dieux avait un principe si peu moral, elle s'attachait si exclusivement à la prospérité matérielle de l'homme, qu'on pouvait, quand on était trop riche, faire la part du feu, jeter en pâture aux dieux ennemis une partie de sa fortune et sauver ainsi le reste. « L'homme prudent, dit Eschyle, qui sait à propos lancer loin de lui une partie de ses biens pour conserver le reste, sauve sa maison qui se serait écroulée sous un poids de malheur et préserve son esquif du naufrage... Être vanté pour sa richesse, c'est un malheur; c'est alors qu'on voit tomber sur sa tête la foudre

de Jupiter. Je préfère un bonheur qui n'excite pas l'envie. »

Un des passages les plus remarquables d'Eschyle, au point de vue de ses convictions personnelles et des sublimes efforts de son intelligence pour concilier la morale et la foi, c'est le fragment suivant du chœur d'*Agamemnon*, où la doctrine de Némésis est expressément niée :

« Il est une vieille parole, depuis bien longtemps répétée parmi les hommes : Quand l'opulence d'un mortel est à son comble, elle devient féconde, elle ne meurt pas sans enfants; et le rejeton de la fortune heureuse, c'est une irréparable misère. *Moi seul, je pense autrement.* Une action impie en met au monde bien d'autres, enfants dignes de leur race; mais le bonheur, dans la maison des justes, a toujours le bonheur pour fils. »

Le noble poète exprime ici son propre sentiment par l'organe du chœur; il repousse, au nom de sa conscience, le dogme absurde et atroce de la jalousie divine; apôtre inspiré d'une vérité nouvelle, il déclare qu'il est faux que la prospérité s'expie, et que le crime seul mérite et attire le courroux des dieux.

L'idée de Némésis dans la tragédie grecque explique et illustre certaines choses qui, aux yeux d'un lecteur non averti, paraissent d'insignifiants lieux communs, mais qui, vues à la sombre lumière de ce dogme religieux, prennent aussitôt un relief et un intérêt extraordinaires : par exemple, l'éloge de la médiocrité, qui revient perpétuellement dans les chants et les conseils du chœur, et qui est la paraphrase des maximes favorites de la sagesse antique : *Rien de trop. — Observe la mesure. — La mesure est ce qu'il y a de meilleur*[1]. A Némésis encore, à la terreur qu'elle inspirait, remonte l'origine de cette pensée de Solon, qu'on rencontre non moins souvent dans les tragédies grecques, et dont Sophocle a fait la conclusion d'*Œdipe roi :*

1. Shakespeare, dans *Hamlet*, a loué la médiocrité à la façon d'un sage de la Grèce. « Braves enfants, demande Hamlet à deux jeunes seigneurs de sa cour, comment vous trouvez-vous? — Comme la moyenne des enfants de la terre.... Heureux en ce que nous ne sommes pas trop heureux. Nous ne sommes point l'aigrette du chapeau de la fortune. — Ni la semelle de son soulier? — Ni l'une ni l'autre, Monseigneur. »

..... Jusqu'au jour qui termine la vie,
Ne regardons personne avec un œil d'envie.
Peut-on jamais prévoir les derniers coups du sort?
Ne proclamons heureux nul homme avant sa mort[1].

M. Tournier rattache aussi, très ingénieusement à l'idée de Némésis et à son influence l'atticisme de la forme, la beauté mesurée et contenue, dans son contraste avec l'exubérance asiatique — ou shakespearienne. « Où trouverait-on, demande le docte écrivain, un plus beau témoignage en faveur du précepte cher à la déesse *Rien de trop*, que les ouvrages mêmes de Sophocle, de ce génie naturellement réglé, soutenu constamment par un enthousiasme qui ne l'emporte jamais? » Il explique par une raison du même ordre les proportions modestes du Parthénon : « Pour un peuple adorateur de Némésis, une grandeur qui eût surpassé l'homme, une durée qui eût paru braver les dieux, n'auraient été qu'un sujet d'effroi. »

Le vieux dogme de Némésis appartint sans retour au passé, quand la philosophie eut fait triompher la notion de la justice et de la bonté de Dieu. « La nature divine ne comporte pas la jalousie, » dit Aristote. Platon avait dit la même chose, et ceci de plus : « Dieu, *étant bon*, ne peut être principe d'aucun mal. » Il avait présenté dans le *Gorgias*, avec une étonnante profondeur, l'expiation du mal comme un bien pour celui qui a commis le mal, développant toute la doctrine que Bossuet devait résumer plus tard en ces termes : « Qu'on pèche, c'est un désordre; mais qu'on soit puni quand on pèche, c'est la règle. Nous rentrons donc par le châtiment dans l'ordre dont nous étions sortis par la faute; mais qu'on pèche impunément, ce serait le comble du désordre : ce serait le désordre, non de l'homme qui pèche, mais de Dieu qui ne punit pas. »

J'ai montré ce qui m'a paru le plus intéressant dans la théodicée grecque, au point de vue particulier de l'application de ces doctrines religieuses à la tragédie. — Il faut faire une revue semblable des idées antiques sur la nature et la destinée de l'âme.

L'ancienne Grèce représente dans l'histoire le moment bril-

1. Traduction de M. Lacroix.

lant et fugitif de l'union idéale de la matière avec l'esprit, et c'est pour cela qu'elle est le pays de la beauté. L'harmonie qui éclate dans les œuvres de l'art régnait, au même degré, dans la vie hellénique, et il n'y avait pas plus d'opposition entre le corps et l'âme qu'entre la forme et la pensée. Tout respirait dans les ouvrages et dans les mœurs des Grecs une perfection facile et un bonheur prochain; leur horizon était limité; en aucun genre d'activité ils ne connaissaient le besoin et le tourment de quelque chose d'*au delà*. La plénitude de l'être étant atteinte pour eux sur la terre et dans cette vie, ils ne pouvaient considérer la mort que comme une déchéance et une diminution.

Telle est en effet la mort dans les poèmes d'Homère, fidèle image des croyances populaires. L'existence réelle, véritable, est attachée au corps. M. Girard en a finement noté la preuve dans les premiers vers de l'*Iliade* : « Déesse, chante la colère d'Achille, fils de Pélée, colère funeste qui causa mille maux aux Grecs, précipita dans l'Hadès les âmes valeureuses de tant de héros et les livra eux-mêmes en proie aux oiseaux et aux chiens. » — « *Eux-mêmes*, écrit le savant commentateur, c'est leur corps avec leur sang, avec leurs nerfs, avec le principe et les agents de leur force, il faut même dire de leurs passions et de leur intelligence. Car voyez quelle est la nature de ces âmes qui accourent à l'évocation d'Ulysse : avant d'avoir bu du sang des victimes, elles sont là sans connaissance et sans souvenir, images inconsistantes des êtres qui ont autrefois existé. » — « Grands dieux! s'écrie Achille à qui l'ombre de Patrocle vient d'apparaître, il subsiste donc dans l'Hadès un fantôme et un simulacre de l'homme; mais la réalité de la vie les a complètement abandonnés. »

Les âmes, après la mort, subsistent, mais ne sont que des ombres, regrettant la vie terrestre même avec ses misères. Lorsque Ulysse évoque les morts illustres dans l'*Odyssée*, il dit à Achille : « Pour toi, Achille, il n'y eut jamais d'homme plus heureux dans le passé, il n'y en aura pas dans l'avenir; car, de ton vivant, nous autres Grecs nous t'honorions comme un Dieu; maintenant que tu habites ces lieux, tu commandes souverainement aux mânes; ne te plains donc pas d'être mort, Achille. » Mais Achille lui répond : « Ah! ne cherche pas à me consoler de

ma mort, glorieux Ulysse; j'aimerais mieux être sur la terre le garçon de charrue d'un fermier sans domaine à lui et qui aurait à peine de quoi vivre, que de régner sur toutes les ombres de ceux qui ne sont plus. »

Tous les morts descendent-ils dans le ténébreux empire de Pluton? N'y en a-t-il point qui soient admis à la vie supérieure et brillante de l'Olympe? Oui, certains hommes sont privilégiés; mais aucune justice ne préside à l'attribution de ce privilège : c'est un caprice arbitraire des dieux. Ceux qui montent au ciel ne sont pas les plus méritants; ce sont des favoris ou des parents de quelque divinité[1].

Dans la tragédie grecque, plus philosophique que l'épopée d'Homère et reflet moins impersonnel des croyances religieuses du peuple, la doctrine de l'âme subit quelques modifications importantes. — Sophocle exprime en un passage d'*Œdipe à Colone* une aspiration mélancolique et digne du bouddhisme :

> Heureux par-dessus tous qui n'a pas reçu l'être!
> Mais, cette disgrâce échéant,
> Heureux qui peut rentrer, sitôt qu'il vient de naître,
> Dans les abîmes du néant[2].

Il est vrai que c'est une réminiscence de quelques vers de Théognis; mais, dans la même pièce, Sophocle parle encore une fois de l'éternel sommeil que procure la mort.

La Macarie d'Euripide, personnage de la tragédie des *Héraclides*, doute qu'il existe encore quelque sentiment sous la terre, et espère que son doute est fondé : « Ah! puisse-t-il ne rien exister! car, si là aussi les chagrins nous attendent après la mort, je ne sais plus où l'on pourra trouver un asile; la mort en effet passe pour le remède souverain à tous les maux. » Dans les *Troyennes* du même poète, la négation d'une survivance de l'âme est formelle : « Privés de sentiment, les morts sont exempts de souffrances. » Mais Euripide ne se pique pas d'une grande unité de doctrines; le drame se prête d'ailleurs à l'expression des sentiments les plus contradictoires sans engager la responsabilité du poète, et nous trouvons déjà chez lui, à côté de la négation et du doute, les espé-

1. Tournier.
2. Traduction de M. Guiard.

rances et les affirmations d'une foi toute spiritualiste : « Qui sait, s'écrie un de ses personnages, si vivre n'est pas mourir, et si mourir n'est pas vivre pour ceux qui sont dans les enfers? » Et un autre, avec plus de force : « Cette vie n'est qu'une mort, et la mort est sans doute une vie. Le corps retourne à la terre, et l'âme à Dieu, d'où elle est venue. Or l'âme, c'est nous-mêmes. » Le corps, c'est nous-mêmes, avait dit Homère ; on peut mesurer le progrès.

La philosophie grecque était allée très loin dans l'exaltation de l'âme aux dépens du corps humilié. Héraclite avait soutenu que, « lorsque nous vivons, nos âmes sont mortes et sont ensevelies en nous, et que, lorsque nous mourons, nos âmes reviennent à l'existence et revivent ». Un tombeau : telle est aussi l'image sous laquelle Pythagore se représente le corps ; l'âme y est prisonnière jusqu'à ce que la mort la délivre. Platon prétend qu'Orphée et Musée « enseignaient l'immortalité des âmes, les récompenses réservées aux bons dans une autre vie et les punitions qui attendent les coupables[1] ». Mais Orphée et Musée sont des personnages d'une antiquité mythologique, auxquels Platon a prêté peut-être ses propres sentiments. Pour lui, il dit dans un langage qui, ainsi que notre dernière citation d'Euripide, rappelle presque mot à mot celui de la liturgie chrétienne des funérailles : « Laissez maintenant la terre recouvrir les cadavres ; chaque chose est retournée aux lieux d'où elle est venue, l'esprit au ciel et le corps à la terre. Car ce corps nous ne le possédons pas en propre ; nous ne faisons que l'habiter pendant la durée de la vie. Après, la terre, qui l'a nourri, doit le reprendre. »

Le christianisme consomma l'œuvre de la glorification de l'esprit, en donnant aux doctrines spiritualistes de la philosophie grecque la consécration d'une religion. Le sang du Fils de Dieu crucifié à cause de ses péchés et pour son salut, révéla pour la première fois à l'homme la valeur infinie de son âme immortelle rachetée au prix d'un tel sacrifice. L'harmonie parfaite de l'esprit et de la matière, qui avait imprimé à toute l'antiquité, hommes et œuvres, le sceau d'une beauté idéale, fut à jamais rompue, et cette rupture d'équilibre se traduisit, dans les mœurs, par le mépris du

1. Havet, *le Christianisme et ses origines*, t. I, p. 38.

corps, dans l'art, par la déchéance de la forme. La mort acquit une gravité qu'elle ne pouvait avoir chez les anciens et prit, notamment dans les représentations, de la tragédie, une place, une importance hors de toute comparaison; car elle peut à elle seule compenser tous les maux soufferts, expier tous les maux commis, réparer enfin toutes les injustices de la vie. Nulle proportion entre ces deux termes : ici, la durée d'un jour et le rêve d'une ombre; là, les réalités éternelles. La mort, anéantissant ce qui n'était point, eut le sens et la force d'une double négation : délivrant l'esprit de son élément fini et mortel, elle lui ouvrit les portes de la vraie existence. Pour les bons, elle fut la fin de l'exil et le retour dans la patrie céleste; pour les méchants, quelle terrible résurrection !

De l'enfer il ne sort
Que l'éternelle soif de l'impossible mort !

Telles sont les croyances chrétiennes. — Mais, de même que dans l'antiquité l'éducation philosophique des poètes les mettait souvent en désaccord avec la foi nationale, ainsi dans notre âge moderne l'harmonie est loin de régner entre tous les esprits qui pensent. Depuis le grand mouvement de la Réforme et de la Renaissance, l'orthodoxie est allée en se divisant et se dissolvant de plus en plus. Le matérialisme et l'athéisme ont eu à toutes les époques leurs représentants plus ou moins convaincus et hardis, en face du spiritualisme chrétien. Le seizième siècle surtout, ivre de la belle antiquité et réagissant avec fougue contre l'ascétisme du moyen âge, s'est montré ardemment païen chez plusieurs de ses poètes.

Quelles étaient les croyances religieuses de Shakespeare? grave question. Qui ne sent que les catastrophes de la tragédie moderne doivent faire sur l'esprit une impression bien différente, selon qu'on voit ou qu'on ne voit pas briller derrière le sang et les ténèbres l'aurore d'une réparation d'outre-tombe? Ce rayon du ciel éclaire-t-il l'horreur du drame shakespearien? C'est ce que nous allons examiner.

X

LES CATASTROPHES DANS LE THÉATRE DE SHAKESPEARE ET LA RELIGION DU POÈTE.

Les *philistins* jugeant les dénouements de Shakespeare. — Opinion sensée d'Addison sur la justice poétique. — Grande loi des contradictions dans l'art. — En quel sens le théâtre peut et doit être moral. — Profonde indifférence religieuse de Shakespeare.

Un manuel de philosophie, à l'usage des aspirants au baccalauréat, dit en excellents termes : « L'idée de justice fournie par la raison nous montre que la vertu a droit à une récompense et que le vice appelle un châtiment ; c'est là un principe, un axiome de morale que nous admettons forcément en vertu de la raison et non par déduction. Si l'on demande pourquoi la vertu appelle une récompense et le vice un châtiment, il n'y a rien à répondre, sinon que cela est ainsi. » Ce n'est pas seulement dans les livres destinés à instruire et à moraliser la jeunesse que cette grande vérité est proclamée ; dans un passage du *De Augmentis*, Bacon, opposant la poésie à l'histoire, reconnaît dans la première de ces deux muses quelque chose de moralement supérieur à l'autre, et la raison qu'il donne de sa préférence est celle-ci : « Comme il n'est pas possible à l'histoire vraie de nous montrer dans ses récits la vertu et le crime toujours payés selon leurs mérites, la poésie *la corrige et feint des dénouements plus conformes aux lois de la justice.* » Hegel pose ce principe, à la fois pour le théâtre ancien et pour le théâtre moderne : « Dans la marche et le dénouement de la tragédie doit se révéler clairement la domination d'une puissance supérieure, qui, soit comme providence, soit comme destin, dirige les événements de ce

monde. » Le poète Claudien se réjouit de la mort violente de Rufin, ministre sanguinaire de Théodose Ier et d'Arcadius, et il dit, en un hémistiche éloquent, que par cette exécution d'un grand coupable *les dieux furent acquittés :*

> Abstulit hunc tandem Rufini pœna tumultum,
> Absolvitque deos.

A la fin de la tragédie du *Roi Lear*, Albany voit « un arrêt du ciel » dans la mort de sa femme et de sa belle-sœur, et il s'écrie en apprenant celle de Cornouailles : « Ceci prouve que vous êtes là-haut, vous, justiciers, qui savez si promptement venger nos crimes d'ici-bas ! »

Le sentiment esthétique ne fait qu'un ici avec la conscience morale; si la face de l'éternelle justice est voilée, l'œuvre d'art ne peut satisfaire l'esprit. La lecture d'*Emilia Galotti*, tragédie de Lessing, qui se termine par l'impunité de deux grands coupables, nous laisse une impression pénible. Klinger, poète de la période de crise appelée *Orage et Violence* dans l'histoire de la littérature allemande, et créateur lui-même de cette expression, qu'il donna pour titre à l'un de ses drames, Klinger affectait de faire systématiquement triompher le crime dans ses dénouements tragiques; c'était le paradoxe d'un amer pessimisme : les catastrophes de Klinger révoltent la nature humaine.

Dans l'étude que nous allons faire des catastrophes shakespeariennes, nous aurons à répondre à deux questions corrélatives, mais distinctes, qu'il ne faut point confondre, quoiqu'on ne puisse guère les séparer :

1° Shakespeare fait-il régner sur la terre une exacte justice distributive?

2° A défaut d'une satisfaction complète donnée dès cette vie aux exigences légitimes de notre cœur, le poète nous autorise-t-il à espérer qu'une réparation aura lieu dans une autre existence?

La règle du théâtre de Shakespeare, c'est que l'homme, créature libre et responsable, est l'ouvrier de sa propre fortune; en thèse générale, l'homme ne doit s'en prendre qu'à lui-même du mal ou du bien qui lui arrive. Partant de ce principe, des criti-

ques, bons logiciens, ont voulu trouver dans le caractère et dans la conduite des personnages l'explication suffisante de tous leurs malheurs. Ils ont posé en loi que, dans la vie des plus innocents en apparence, il devait y avoir eu un moment d'oubli où ces imprudents ont décidé de leur sort par une faute, et ils ont cherché à définir nettement la culpabilité ou la responsabilité de Roméo et de Juliette, de Desdémona, de Cordélia, d'Ophélia, et même de Duncan, de Banquo et de Macduff.

Je regarde Roméo et Juliette comme plus à plaindre qu'à blâmer; pourtant, je ne voudrais pas me compromettre dans leur défense. Il est incontestable qu'ils ont cédé à l'entraînement de l'amour avec une précipitation et une frénésie où il y avait absence totale de possession de soi et de raison dirigeante; à ce degré d'excès dans la passion, on peut bien dire qu'un brusque trépas ne fait qu'abréger deux existences qui se consumaient rapidement elles-mêmes. Mais, quelles qu'aient été les erreurs ou les fautes des deux jeunes amants, la cause première de leur fin tragique reste une iniquité du sort : l'absurde haine de leurs familles, qui les acculait dans une impasse. — Le tort de Desdémona, d'après les critiques qui ont choisi la tâche ingrate d'instruire ces sortes de procès, est d'avoir quitté la maison paternelle pour suivre un mari étranger, un Maure, au mépris des convenances sociales et de la volonté d'un père; elle-même se confesse naïvement en ces termes dans le conte italien qui a servi de modèle à Shakespeare : « J'ai grand'peur que je ne donne exemple aux jeunes filles de se marier contre la volonté de leurs parents, et que les femmes italiennes n'apprennent de moi de s'accompagner d'homme que la nature, le ciel et la manière de vivre rendent différent de nous. » Assurément, le tort est grave. Pourquoi craindre d'ajouter, avec le critique anglais Rymer, que la femme d'Othello est une ménagère sans ordre? Si elle n'avait pas perdu son mouchoir, Iago le traître aurait manqué d'une pièce de conviction. N'omettez rien, juges sévères. L'histoire de Desdémona est un avis aux demoiselles non seulement d'obéir à leur papa et de s'abstenir des Africains, mais aussi de mieux veiller sur leur linge. — Ophélia, dit-on, n'avait pas le cœur pur. Pauvre Ophélia! Quelle stupide et grossière accusation! Il est vrai que, dans sa folie, elle chante des chansons immodestes, et rien

n'est plus navrant, car rien ne pourrait mieux montrer à quel point elle a perdu toute conscience de ce qu'elle dit. Ces vers sont des fragments d'anciennes ballades qu'elle a entendues dans son enfance, sans comprendre alors ce qu'elles signifiaient; depuis, elles se sont évanouies de sa mémoire. Mais la folie peut avoir ce singulier effet, ainsi que l'approche de la mort, d'éveiller dans l'esprit des impressions, des souvenirs qu'on croyait abolis depuis de longues années, et c'est parce qu'elle est folle et qu'elle va mourir, que les choses vagues, perçues jadis par l'oreille de l'enfant, dansent devant l'imagination de la jeune fille. Pauvre Ophélia! Hamlet ne l'avait-il pas assez torturée? faut-il que sa candeur souffre encore des doutes insultants d'une critique inepte? — Gervinus a entrepris la justification de la mort de Cordélia dans un acte d'accusation détaillé, où l'on ne sait ce qu'on doit le plus admirer, la subtilité de l'analyse, ou l'étrange lourdeur du sentiment qui l'inspire. Ce grand commentateur, si instructif d'ailleurs et si grave, a cette déplorable idée fixe, que Shakespeare est un professeur de morale, voire même de politique, et il prétend ramener toutes les conceptions du poète à une pensée didactique propre à l'éducation du monde. Il remarque donc que Cordélia attaque l'Angleterre avec une armée française, et que toute la responsabilité de cette entreprise retombe sur elle seule; car son mari n'y prend point de part. Elle néglige de donner au duc d'Albany cet avis nécessaire, qu'aucune ambition personnelle ne souille ses desseins, uniquement inspirés par l'amour filial le plus pur : ainsi, « sa dernière faute est semblable à celle qu'elle commet au début, lorsqu'elle perd par son mutisme l'affection du roi son père : ce qui s'entend de soi, elle dédaigne de le dire; ce dont son cœur est le plus rempli, c'est ce qu'elle peut le moins exprimer ». Évidemment Cordélia n'a pas assez médité les deux vers de Boileau :

> Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement
> Et les mots pour le dire arrivent aisément,

et voilà pourquoi elle doit mourir. — Gervinus justifie de la même manière la mort de Duncan, de Banquo, et le malheur de Macduff. Duncan était sans courage et sans esprit; pauvre guerrier, pauvre connaisseur en hommes, le sceptre n'était point fait

pour ses mains. Banquo manquait de prudence ; il soupçonnait Macbeth, et ne faisait rien pour prévenir un coup qu'il pressentait. Macduff, plus prévoyant, s'est sauvé; mais il a négligé d'emmener avec lui sa famille, dont le massacre punit son égoïste et incomplète sagesse. Gervinus a oublié de dire quelle faute ont commise la bonne dame Macduff et ses pauvres petits enfants, pour mériter de tomber sous le poignard des assassins aux gages de Macbeth.

Rien n'est plus vain que de pareilles explications. Sous prétexte de justice, elles anéantissent la justice même en supprimant toute proportion entre la peine et la faute. Comme le fameux code de Dracon, la législation de Gervinus et des critiques ses disciples, qui ont trop complaisamment enregistré les arrêts du maître, n'admet qu'un châtiment pour tous les délits, même les plus véniels : la mort[1]. On a d'autant plus lieu de s'étonner de cette aberration d'un bon esprit, que Gervinus lui-même, à la fin de son commentaire d'*Othello*, fait une remarque excellente, qui aurait dû l'avertir du néant de toutes les considérations abstraites sur la culpabilité des victimes tragiques. « Shakespeare, dit-il avec une grande justesse, n'a pas prétendu condamner, par la catastrophe d'*Othello*, toutes les unions inégales ni secrètes; car *Tout est bien qui finit bien*, *Cymbeline* et le *Marchand de Venise* nous offrent des exemples de mariages inégaux, ou secrets, ou même accomplis contre la volonté paternelle, qui ont eu une issue prospère. » De cette remarque le critique conclut très sensément que la destinée des personnages a ses racines profondes dans leur propre individualité, et que leur bonheur ou leur malheur résulte moins des grands faits généraux de leur conduite, que de leur nature intime et de leur caractère particulier. J'apprécie la nuance ; mais j'avoue que ni dans le caractère de Desdémona, ni dans celui d'Ophélia, ni dans celui de Cordélia, ni dans ceux de Duncan et de Banquo, je ne puis rien trouver qui justifie leur mort.

S'appliquer, dans le commentaire d'un grand poète tragique, à justifier le trépas des innocents, c'est une forme du *philistinisme;* j'appelle ainsi tout jugement prosaïque en matière de

1. Rümelin, *Shakespearestudien*, p. 197.

poésie, quelque docte qu'il puisse être. — Une autre forme du philistinisme, moins savante et beaucoup plus commune, consiste à condamner ces sortes de sacrifices au nom de l'équité.

Le philistin Samuël Johnson regardait comme « un grand péché » dans le théâtre de Shakespeare la continuelle violation de ce qu'on appelait de son temps la *justice poétique*. Il ne pouvait supporter la lecture de la dernière scène du *Roi Lear;* il préférait au texte original l'édition retouchée et perfectionnée de Nahum Tate, où l'on voyait, à la fin de la tragédie, Edgar offrir galamment son cœur à Cordélia, et celle-ci se retirer de la scène « heureuse et triomphante ». Un autre philistin du XVIIIe siècle, John Dennis, a écrit : « Les méchants et les bons périssent indistinctement dans les meilleures pièces de Shakespeare ; quelle instruction peut-il y avoir là pour nous ? » John Dennis a pris la peine de nous dire dans quel esprit il faudrait refaire *Coriolan :* « Non seulement Aufidius, mais les deux tribuns romains, Sicinius et Brutus, me semblent réclamer à grands cris la vengeance poétique; car ils sont coupables de deux fautes, dont aucune ne devrait rester impunie. » La pièce de Shakespeare qui, au point de vue d'une répartition équitable des biens et des maux, devait satisfaire le plus complètement John Dennis et Samuël Johnson, c'est sans doute le conte romanesque de *Périclès*, avec son épilogue enfantin[1].

Il n'y a point de justice mathématique dans les grandes tragédies de Shakespeare, *Othello*, *Lear*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Roméo et Juliette :* point de rapport exact entre le mérite et la rétribution; et cette coutume est généralement celle de tout son théâtre, quelque dérogation qu'il ait pu y faire dans la pièce inégale et controversée de *Périclès*. Pour les drames directement tirés de l'histoire, la remarque a moins d'importance; car la réalité, trop connue, ne laissait pas le poète tout à fait libre de modifier à son gré le cours des événements. Bacon a beau dire : « La poésie corrige l'histoire, » cela n'est pas toujours possible. C'est ainsi, par exemple, que Racine, dans sa tragédie de *Britannicus*, a dû accepter les faits de notoriété universelle relatés par Tacite. Il ne pouvait pas empêcher que le premier crime de

1. Voy. t. I, p. 267

Néron ne lui ait réussi ; il ne pouvait pas, pour la satisfaction de la justice, faire périr « le monstre naissant ». Plus tard, il est vrai, l'empereur a expié le meurtre de Britannicus et tous ses autres crimes ; si Shakespeare avait mis Néron sur la scène, il aurait pu nous montrer cette expiation, grâce à son système dramatique, qui n'était pas contraint dans les limites d'un temps déterminé et qui embrassait au besoin l'histoire de toute une vie. C'est ce qu'il a fait dans la première des trois tragédies tirées de Plutarque, *Jules César*. Le grand moraliste de Chéronée, que le poète suivait avec passion, n'était pas homme à laisser passer inaperçue la vengeance du sang criminellement versé, et si l'histoire lui avait refusé cette leçon morale, il aurait plutôt *corrigé* l'histoire. Est-ce un poète ou un historien qui a écrit : « Le génie puissant qui avait conduit César pendant sa vie le suivit encore après sa mort : vengeur acharné, il s'attacha sur les pas de ses meurtriers, et par terre et par mer, jusqu'à ce qu'il ne restât plus un seul de ceux qui avaient trempé les mains dans son sang[1] ? » Cependant Shakespeare n'a pas jugé utile de châtier Tullus Aufidius, l'assassin de Coriolan, bien que Plutarque n'y ait pas manqué, et que la défaite et la mort du roi des Volsques forme la conclusion morale de son récit.

La plus remarquable iniquité que le poète ait cru devoir commettre, est l'exagération douloureuse de la catastrophe du *Roi Lear*. L'auteur de la tragédie a cruellement renchéri sur le chroniqueur, son modèle. « Telle est, a dit un critique français, la passion de Shakespeare pour le meurtre, que dans le dénouement, d'ailleurs si pathétique, du *Roi Lear*, il a mieux aimé braver à la fois les traditions historiques, la loi de la rétribution morale et l'attente du spectateur, que de manquer l'occasion d'étrangler la vertueuse Cordélia. » La remarque gagnerait à être faite sur un ton moins leste, et surtout il n'est ni convenable ni sérieux d'attribuer la mort de Cordélia à une *passion de Shakespeare pour le meurtre;* mais le fait est certain et valait la peine d'être constaté : l'horreur de la catastrophe est toute de l'invention de Shakespeare. Le drame anonyme qui précéda sur la scène l'œuvre du maître donnait au *Roi Lear* une conclusion heureuse. Dans la

1. Plutarque, *Vie de César*. Traduction de M. Pierron.

chronique bretonne de Geoffroy de Montmouth, Lear, avec son fils et sa fille et les forces qu'il a levées, livre bataille à ses gendres et les met en déroute ; ayant ainsi réduit tout le royaume en son pouvoir, il règne en paix durant trois années et meurt ; Cordélia ensevelit son père, lui succède sur le trône, et pendant cinq années règne à son tour en paix. Il faut reconnaître que Nahum Tate, en rendant au *Roi Lear* son dénouement pacifique, restaurait à la fois les traditions de la légende et celles de la poésie antérieure à Shakespeare.

Pour ce qui est de la catastrophe de *Roméo et Juliette*, on peut se demander si Shakespeare en a renforcé ou, au contraire, adouci l'horreur, en faisant rendre à Roméo le dernier soupir avant que Juliette se soit éveillée? La plupart des commentateurs sont d'accord pour trouver qu'il l'a plutôt adoucie : en effet, la situation des deux amants constatant la fatale erreur dont Roméo périt victime, a quelque chose de plus navrant et de plus horrible mille fois que la mort. Mais cette erreur, il faut bien que Juliette au moins la constate. Roméo expiré, elle est seule à subir ce coup qui la tue. N'est-il pas permis de penser qu'au milieu de l'inexprimable douleur du réveil de Juliette entre les bras de Roméo, il y aurait eu quelque consolation pour l'un et pour l'autre à échanger des paroles suprêmes et à se dire adieu, ou plutôt au revoir? Quoi qu'il en soit, la question perd un peu de son intérêt par suite de cette circonstance, que Shakespeare a purement et simplement suivi la version du conteur français Pierre Boisteau, traduit en anglais par Arthur Brooke et William Paynter. Dans la tradition italienne, rétablie plus tard au théâtre par Garrick, Juliette ouvre les yeux et reprend ses sens avant que Roméo ait rendu l'âme.

Pourquoi Shakespeare n'exerce-t-il point, dans son théâtre, cette justice absolue que réclamait le docteur Johnson? pourquoi n'a-t-il pas toujours puni le crime et récompensé la vertu? pourquoi a-t-il quelquefois permis l'évasion des méchants et leur apparent succès? pourquoi a-t-il fait souffrir l'innocence? pourquoi enfin n'a-t-il pas eu soin de mesurer la peine au degré exact de culpabilité de certains personnages qui ont commis des fautes, mais que leur caractère et toutes sortes de circonstances atté-

nuantes nous rendent chers d'ailleurs et profondément sympathiques? Il est possible, il est aisé de faire à ces questions plusieurs bonnes réponses; mais il me semble qu'un seul mot devrait suffire : Shakespeare était *poète*.

Au siècle dernier, la France a vu fleurir une espèce de drame qui se piquait d'être moral avant tout et qui faisait régner en ce monde avec une mathématique rigueur la justice poétique, pour l'édification du genre humain : on sait que notre XVIIIe siècle, âge incomparable de prose, de philosophie et d'action, est aussi, de toutes les grandes époques de l'histoire littéraire, une de celles où la poésie a été le plus bas. Sa raison, avide de clarté, voulait chasser de tous les domaines le mystère; or la poésie a besoin d'ombre comme un édifice sacré, et l'excès de jour y produit le même effet que dans une église : il détruit la solennité du lieu. Le Destin, dans la mythologie antique, était un dieu aveugle, fils du Chaos et de la Nuit; un sceptre à la main, au front une couronne surmontée d'étoiles, il avait sous ses pieds le globe terrestre et il tenait sur ses genoux l'urne qui renferme le sort des mortels. Remplacez, si vous le trouvez bon, le Destin par cette Providence que cherchait déjà le vieil Eschyle; mais admettez que la Providence ne vous livre pas tous ses secrets, et laissez quelquefois ses voies et ses pensées impénétrables confondre vos pensées et vos voies. Il faut accorder à Dieu, disait saint Augustin, qu'il puisse faire quelque chose que nous ne comprenions pas : *Dandum est Deo eum aliquid facere posse, quod nos investigare non possumus.* « Les voies de Dieu, dit aussi Euripide, sont imprévues, imperceptibles et cachées. Dieu fait périr le juste et l'innocent par les mêmes calamités qui fondent sur le coupable; » Euripide termine cinq de ses tragédies par cette sentence : « Les dieux accomplissent beaucoup de choses contre notre attente, et celles que nous attendions n'arrivent pas. » — S'il y a quelque chose qui caractérise le vraiment grand poète et lui mette au front l'auréole, c'est qu'il est le dépositaire inspiré d'une partie de la pensée divine, c'est qu'il exerce ici-bas le rôle de *vates*, rappelant aux hommes avec autorité le plan mystérieux de l'Éternel et n'essayant point de l'expliquer, comme les scribes. Shakespeare aime mieux poser grandement les problèmes que de les résoudre d'une façon mesquine.

« Les petites réponses aux grandes questions, a dit éloquemment M. Dowden[1], on peut les demander au philosophe ou au prêtre. Shakespeare préfère nous laisser dans la solennelle présence des mystères ; il ne nous invite pas à entrer dans sa petite église ou dans sa petite bibliothèque, éclairée par des bouts de chandelles philosophiques ou théologiques. Nous restons dans la nuit, mais nous restons à l'air, et le ciel étoilé est au-dessus de nous... L'instinct poétique de Shakespeare trouve plus de grandeur dans la majesté et la tristesse infinie de l'inexpliqué que dans toutes les tentatives qu'on peut faire pour deviner le sens de l'énigme... Parce qu'il a plongé sa sonde dans l'abîme plus profondément que les sages, il sait, mieux que les sages, que l'abîme est sans fond. » — Le mystère : voilà l'élément poétique de la tragédie, que les *philistins* voudraient abolir par leur manie pédantesque d'une exacte justice distributive; le mystère fait la grandeur sombre de la tragédie grecque comme de la tragédie shakespearienne, et les tentatives de plusieurs savants contemporains pour éliminer complètement la fatalité du théâtre de Sophocle ou d'Eschyle sont aussi une forme du *philistinisme*.

On est surpris et charmé de rencontrer chez un écrivain du XVIIIe siècle, Addison, une réfutation très suffisante des doctrines prosaïques qui commençaient à prévaloir de son temps. Ses réflexions sur ce sujet, pleines d'un bon sens un peu terre à terre sont d'autant plus fortes qu'elles sont plus simples :

« Les tragiques anglais, écrit Addison dans le 40e numéro du *Spectateur*, se sont mis en tête que, lorsqu'ils représentent un personnage innocent ou vertueux dans quelque situation difficile, ils ne doivent pas l'abandonner avant de l'avoir délivré de peine ou de l'avoir fait triompher de ses ennemis. Cette erreur a pour origine la doctrine ridicule de la justice poétique, en vertu de laquelle les poètes sont obligés à une équitable répartition des récompenses et des châtiments. Qui a le premier établi cette règle? je n'en sais rien, mais je suis sûr qu'elle n'est fondée ni sur la nature, ni sur la raison, ni sur la pratique des anciens.

1. *Shakspere, his Mind and Art.*

Nous voyons que les biens et les maux échoient également à tous les hommes de ce côté-ci de la tombe; et, comme le principal dessein de la tragédie est d'exciter la pitié et la terreur dans l'âme de l'auditoire, nous manquerons absolument ce grand but si nous montrons toujours la vertu et l'innocence heureuses et couronnées de succès. Quelques contrariétés que souffre un honnête homme dans le cours de la tragédie, elles ne feront que peu d'impression sur notre âme, si nous savons qu'au dernier acte il doit arriver au terme de ses vœux et de ses désirs. Le voyons-nous plongé dans un abîme d'affliction, nous aurons de quoi nous consoler pour lui, puisque nous sommes sûrs qu'il en sortira, et que son chagrin, si profond qu'il soit, sera changé en joie à la fin. C'est pourquoi les tragiques anciens traitaient les hommes dans leurs pièces comme ils sont traités dans le monde, rendant la vertu tantôt heureuse et tantôt misérable, comme ils le voyaient rapporté dans la fable qu'ils avaient choisie, ou selon qu'ils pensaient, par l'une ou par l'autre fortune, affecter plus agréablement l'auditoire. Aristote examine les tragédies conçues dans l'un et l'autre esprit, et il observe que celles dont la fin était malheureuse ont toujours plu au peuple et remporté le prix dans les concours dramatiques sur celles qui finissaient heureusement. La terreur et la pitié laissent dans l'âme une angoisse qui a sa douceur, et fixent l'auditoire dans un sérieux recueillement plus durable et plus délicieux que tous les petits élans passagers de satisfaction et de joie... En conséquence, nous trouvons que les tragédies anglaises où les favoris du public succombent sous le poids de la calamité, ont eu généralement plus de succès que celles où ils sortent de peine à la fin... Le *Roi Lear* est une admirable tragédie, telle que Shakespeare l'a écrite; mais remaniée conformément aux chimériques principes de la justice poétique, elle a, dans mon humble opinion, perdu la moitié de sa beauté. »

Ces réflexions sont justes; mais il est permis de creuser la question un peu plus que ne l'a fait Addison. Nous sommes, ne nous y trompons pas, en pleine contradiction : d'une part, la conscience morale et le sentiment esthétique aussi exigent que notre besoin de justice soit satisfait; d'autre part, la grande poésie tragique est lésée par une satisfaction trop rigoureuse et

trop mathématique accordée à cette exigence. Comment concilier ces deux prétentions contradictoires ? jusqu'à quel point le spectateur d'un drame peut-il supporter les injustices apparentes de la Providence ou du Destin? où finissent la terreur et la pitié tragiques? où la sensibilité humaine commence-t-elle à passer d' « une angoisse qui a sa douceur » à la révolte et à l'indignation? Il n'y a aucune solution *théorique* de la difficulté; l'art de concilier ces deux exigences contraires est le secret du génie. Ce n'est ni la première ni la dernière fois que nous rencontrons dans les choses de l'ordre esthétique des contradictions théoriquement insolubles. Nous avons vu, dans la première partie de cet ouvrage, la curieuse loi des anachronismes nécessaires de la tragédie ; nous verrons, dans la dernière partie, comment l'humour, en tant que forme de l'art, repose sur une contradiction; car l'humour est logiquement la ruine et la négation de l'art même. Nous verrons aussi que le problème si complexe et si délicat du goût n'est, pour ainsi dire, qu'un tissu d'antinomies inconciliables : nécessité des disputes esthétiques et impossibilité logique d'y mettre un terme; contradiction entre la notion d'un goût plus pur et celle d'un goût plus large; incompatibilité entre la froide intelligence qui admet tout, parce qu'elle comprend tout, et la sensibilité, âme de la critique, qui a ses étroitesses naturelles. Les contradictions ne font point mourir; elles font vivre, au contraire. La logique, voilà ce qui nous tuerait, si l'inconséquence bénie ne venait pas sans cesse nous sauver. Il n'y a point de beauté tout à fait belle, ni de vérité tout à fait vraie, qui n'ait pour principe caché l'harmonie savante et profonde de plusieurs éléments hostiles; tout le secret de la santé et de la vie, dans les différents ordres de l'activité humaine, est là. Préservé, par sa totale absence d'esprit de système, par son indifférence absolue pour les doctrines et pour les théories, de toute exagération dans un sens comme dans l'autre, Shakespeare est resté dans la juste mesure, unissant dans son théâtre les extrêmes qu'offrait à son observation le spectacle varié du monde réel. Il n'a pas, comme le voulait Johnson, régulièrement puni le crime et récompensé l'innocence, car les choses ne se passent pas toujours ainsi dans le gouvernement de Dieu ; il n'a pas non plus, comme Klinger l'a fait, systématiquement décerné au

mal la victoire sur cette terre, car cela n'est pas davantage la règle : il a, comme la Divinité, « accompli beaucoup de choses contre notre attente et n'a pas accompli celles que nous attendions ».

Shakespeare n'était point un docteur de morale. Dût une pareille proposition faire tressaillir au fond de son tombeau le grand et honnête Gervinus, j'ose dire que jamais artiste ne s'est moins soucié que lui de moraliser le monde; mais en faisant œuvre d'artistes, les grands poètes font *naturellement* œuvre de moralistes. Sans rien d'intentionnel de la part de Shakespeare, il se trouve que, par le fait, la pratique de son théâtre, en matière de catastrophes, est beaucoup plus morale, voire même plus chrétienne, que la doctrine des partisans d'une exacte justice distributive. La rétribution rigoureusement équitable des bons et des méchants est immorale et antichrétienne; car elle ôte à la vertu des uns son désintéressement spirituel, et elle matérialise d'une façon trop grossière le supplice des autres. Le ciel et l'enfer doivent être avant tout dans la conscience, dans la pure joie du devoir accompli et dans le trouble intérieur qui suit l'exécution du mal. Le manuel de philosophie que je citais au début de ce chapitre constate les apparentes iniquités de la Providence et dit à ce sujet, fort judicieusement : « Ces anomalies ont leur raison dans la nature même de l'homme et dans le but de la vie; elles sont les conditions mêmes du vice et de la vertu : car si les choses étaient réglées de telle sorte que le vice fût constamment puni et la vertu récompensée, il suffirait d'un calcul grossier pour nous retenir dans les voies du bien, et nous y resterions sans mérite. » Au théâtre, image de la vie humaine, la soi-disant justice poétique n'est donc pas quelque chose d'aussi moral qu'on le prétend; et ce qui n'est pas chrétien du tout, c'est d'y considérer la mort comme le plus grand des maux. Est-il donc si dur de mourir? La mort, dans certaines conditions, n'est-elle pas un ravissement extatique mille fois plus délicieux et plus désirable que la vie? Il y a une belle remarque d'un commentateur américain de Shakespeare, le révérend Hudson, sur la catastrophe d'*Othello* : « C'est, dit-il, une chose remarquable que notre sympathie soit moins profondément émue par la scène où meurt Desdémona que par celle

où les coups et les injures de son mari lui font sentir qu'elle a désormais perdu son amour... Ce serait lui faire un grand tort, et à la délicatesse de notre tact un tort encore plus grand, que de la supposer capable un instant de ne pas aimer mille fois mieux mourir de la main de son mari que de sauver sa vie par l'intervention d'un protecteur quelconque. Que serait la vie, en effet, que pourrait-elle être pour elle, depuis que le soupçon s'est abattu sur son innocence? » Sur la catastrophe du *Roi Lear*, Mrs Jameson a aussi une page éloquente : « Cordélia est une sainte toute prête pour le ciel. Et Lear! Oh! qui donc, après des souffrances et des tortures telles que les siennes, qui donc peut souhaiter de prolonger sa vie? Quoi! replacer un sceptre dans cette main tremblante? une couronne sur cette tête blanchie par l'âge et par le désespoir, où le vent et la pluie, la foudre et les éclairs ont épuisé leur fureur! Oh! jamais! jamais!... Laissez-le partir, nous dit son fidèle Kent; c'est le haïr que vouloir sur la roue de cette rude existence l'étendre plus longtemps. » Schiller a conclu sa tragédie de la *Fiancée de Messine* par une sentence qui est la vraie devise morale et religieuse du drame moderne : « Ce que je sens, dit le chœur, ce que je vois clairement, c'est que la vie n'est pas le plus grand des biens et que le crime est le plus grand des maux. »

Shakespeare demeure constamment dans la vérité morale, parce que sa fidélité aux faits et son indifférence pour les doctrines le gardent de tomber dans aucun paradoxe comme dans aucune niaiserie. On parle beaucoup de la moralité nécessaire au théâtre; cette expression est vide de sens, elle est pleine de confusion et d'erreur si elle veut dire autre chose que ceci : poètes, soyez *vrais*. Il n'y a point d'autre moralité dramatique que celle-là. L'élément immoral d'une œuvre d'art ne consiste jamais dans la vérité avec laquelle le poète peint le vice, le crime ou la passion, bien que cette vérité puisse être cynique; il consiste dans le sophisme, dans le faux, c'est-à-dire dans les doctrines; et là où il n'y a point de doctrines, là où il n'y a que la vérité toute nue, comme dans Shakespeare, Molière et tous les grands poètes, il ne saurait y avoir d'immoralité. Celle-ci vient des docteurs qui ont donné à l'art un but didactique. En prenant

charge d'âmes, le poète accepte une lourde responsabilité, et qui nous répond que son enseignement ne sera point corrupteur? N'est-il pas évident que la morale est mieux garantie quand le poète s'en tient à la grande nature, quand il la représente telle qu'elle est, sans souci du bien ni du mal et sans autre préoccupation que celle de la vérité?

L'indifférence de Shakespeare pour les doctrines s'étend à tout, la religion inclusivement. La question si vivement débattue de la fraction de l'Église chrétienne à laquelle appartenait le poète paraît ridicule à qui peut comprendre la hauteur et la liberté de son esprit. Shakespeare était *plus que protestant*, je veux dire qu'il avait pris des franchises que Luther et Calvin auraient trouvées mauvaises. Il est aussi loin d'eux que du pape; à la distance où il voit, et le pape, et Luther, et Calvin, Shakespeare est effrayé de leur petitesse. Dans les temps d'ardentes passions religieuses où le sort l'avait fait naître, il avait déjà la sérénité d'un éclectique du XIXe siècle, éclairé sur la valeur des opinions humaines, persuadé que dans cet ordre rien n'est absolument vrai ni faux, et que toutes les croyances sont respectables, parce que toutes contiennent une part de vérité. Demandez donc à un missionnaire quels esprits sont les plus rebelles à l'Évangile, il vous répondra que ce sont justement ces sages si tolérants et si doux. En matière religieuse, l'indifférence du cœur, la curiosité et la sympathie tout intellectuelles, sont une disposition morale mille fois pire que l'hostilité passionnée. La haine n'est qu'un amour retourné; c'est une force dirigée à contre-sens : emparez-vous de cette force vive et dirigez-la bien, cela est possible; mais que faire avec une intelligence pure, qui comprend, qui respecte et refuse de croire? On convertirait au christianisme Voltaire, avant d'y convertir Renan.

Je n'ai garde d'oublier qu'en religion, comme en politique, Shakespeare jouit des immunités du drame; il ne parle pas en son nom personnel, il est objectif. On peut recueillir dans son théâtre un grand nombre de maximes plus ou moins irréligieuses, qui ne prouvent rien, car elles sont conformes au caractère des personnages; et d'ailleurs à ces maximes il est aisé d'en opposer d'autres, en nombre égal, dont l'esprit est tout différent.

Mais pourquoi frère Laurence, dans *Roméo et Juliette*, administre-t-il aux deux amants les consolations de la philosophie et non celles de la religion? Son caractère sacré rendrait naturel dans sa bouche un plus fréquent usage du vocabulaire de la piété. Je ne sais qui a dit que Dieu n'était point nommé dans les pièces de Shakespeare : c'est faux; mais si on a pu le prétendre, s'il faut feuilleter quelque temps les œuvres du poète pour toucher du doigt l'erreur matérielle de cette assertion, cela prouve au moins qu'à l'inverse de Sophocle il n'a pas prodigué dans son théâtre le nom de Dieu[1]. Comment se fait-il que, dans les transports de leur amour, Roméo et Juliette n'échangent jamais la certitude ni l'espoir d'une éternelle union au séjour de la félicité infinie? Ils étaient, je le comprends, trop ivres de bonheur terrestre pour y songer : voilà pourquoi j'aurais voulu les voir mourir ensemble et entendre leur suprême adieu. Chose étrange! pendant que les époux chrétiens descendent au tombeau sans la perspective d'un prochain revoir, les païens, les voluptueux, un Antoine, une Cléopâtre, nourrissent cette douce espérance. « Il me semble, dit Cléopâtre, que j'entends Antoine qui m'appelle... J'arrive, ô mon époux! » Et Antoine : « Je viens, ma reine... attends-moi. Là où les âmes couchent sur des fleurs, nous irons la main dans la main, et nous éblouirons les esprits de notre auguste apparition. Didon et son Énée perdront leur cortège, et la foule des spectres nous suivra. » Pourquoi Kent, le pieux serviteur du roi Lear, ne reconnaît-il pas d'autre gouvernement du monde que la fortune? « Ce sont les astres, dit-il, les astres d'en haut qui gouvernent nos natures. » Ce type romantique de la fidélité n'a-t-il donc rien appris depuis le temps d'Homère, et ne devrait-il pas avoir de la Providence une idée plus juste que le vieil Eumée? Quelle raison y a-t-il pour que le duc de Vienne, voulant fortifier l'âme de Claudio qu'on va mettre à mort, dans *Mesure pour Mesure*, ne lui

1. Cette rareté du nom de Dieu peut aussi n'être pas toujours le fait du poète. Dans les éditions que Shakespeare a données du *Marchand de Venise*, acte I, scène 2, on lit : « I pray God grant them a fair departure »; l'édition de 1623 remplace *I pray God* par *I wish*. Cette altération était exigée par le statut de Jacques Ier qui prohibait sur la scène l'invocation à Dieu. Il est bien possible que les premiers éditeurs des œuvres complètes de Shakespeare, contraints par la censure, aient fait plusieurs autres changements analogues.

parle que du néant de la vie présente sans souffler mot de celle qui est à venir? Les grands criminels du théâtre de Shakespeare meurent non seulement sans le moindre remords, mais en véritables héros, solides jusqu'au bout comme des caractères antiques, superbes comme Satan dans leur révolte contre Dieu, maudissant le ciel et la vie, et ayant tous l'air de penser ce que Macbeth ne craint pas de dire : « Éteins-toi, éteins-toi, court flambeau ! La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comédien qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène, et qu'ensuite on n'entend plus; c'est une histoire dite par un idiot, pleine de fracas et de furie, et qui ne signifie rien. » Au contraire, les personnages dévots du théâtre de Shakespeare sont souvent faibles de cœur et d'esprit : voyez Richard II et Henry VI.

Conclurons-nous que Shakespeare était un païen? Très volontiers, pourvu qu'on ait soin de définir ce mot et que l'on convienne d'entendre par là, purement et simplement, que Shakespeare était un artiste. L'art, conçu dans sa belle humanité, dans son indépendance de toute fin extérieure à lui, dans la plénitude de sa santé, de son embonpoint et de sa force, est toujours quelque chose de païen. Mais qu'on n'aille pas s'imaginer que Shakespeare ait voulu faire du prosélytisme antichrétien, comme ses contemporains Greene et Marlowe, ou qu'il se soit complu, comme Euripide, à tenir école de scepticisme. Fi donc! est-ce que Shakespeare serait un journaliste ou un professeur? On peut dire de lui ce qu'on a dit d'Homère : « Il est trop grand pour entrer en lice »; et pour monter dans une chaire quelconque, il est trop artiste et trop poète. Bonnes âmes, n'ayez pas peur qu'il froisse jamais vos croyances; vous pouvez vous fier à son impartialité : il saura, quand il le faut, donner un beau rôle à la religion. L'orthodoxe évêque de Carlisle est un grand esprit et un grand cœur. La pieuse et sympathique reine Catherine ne montre aucune faiblesse morale, et elle ne meurt pas sans consolations religieuses. Le cardinal Wolsey, grand par son repentir, quitte la scène en disant : « Mes espérances sont au ciel. » Le roi Claudius, l'oncle d'Hamlet, reconnaît avec terreur l'existence d'un Dieu, juste vengeur du crime; la Divinité, dans *Cymbeline*, prononce ces paroles consolantes : « Je châtie qui j'aime, je diffère mes bienfaits afin qu'ils soient plus doux. »

... Mais faut-il ajouter que le Dieu qui parle si bien est Jupiter?

Shakespeare n'offense aucune âme religieuse en général; et, de plus, aucun catholique, aucun protestant, aucun juif même ne peut être choqué par lui dans sa croyance particulière. Le grand argument en faveur du protestantisme du poète, c'est que le principe de la Réforme était seule capable de donner à son esprit l'indépendance et la vigueur première grâce à laquelle il a pu s'affranchir de tous les dogmes et s'élever au-dessus de toutes les églises; mais il n'y a point trace de zèle huguenot dans son théâtre. Comme le remarque très justement M. Mézières, « le poète ne craint pas, dans un pays protestant et sous un gouvernement fanatique, de peindre le catholicisme sous ses plus belles couleurs : il introduit, dans *Roméo et Juliette* et dans *Beaucoup de bruit pour rien*, des moines sages, éclairés, exempts de tous les vices que leur attribue la superstition populaire, et, au lieu de les livrer au ridicule, comme l'auraient voulu les puritains, il les désigne à la vénération publique ». L'admirable apologie du juif Shylock, au troisième acte du *Marchand de Venise*, et la profonde vérité humaine de tout son rôle, sont une des preuves les plus étonnantes d'impartialité religieuse que Shakespeare ait données.

Nous nous étions posé plus haut deux questions : 1° Shakespeare fait-il régner sur la terre une exacte justice distributive ? 2° A défaut d'une satisfaction complète donnée dès cette vie aux exigences légitimes de notre cœur, le poète nous autorise-t-il à espérer qu'une réparation aura lieu dans une autre existence?

A la première question, il faut répondre négativement. Non, Shakespeare ne fait pas régner sur la terre une exacte justice distributive, et cela pour le plus grand bien de la poésie et même de la morale. A la seconde question, on peut répondre par l'affirmative. Nous restons libres avec lui de croire ce que nous voulons; il n'exerce, ni sur nos sentiments religieux en général, ni sur notre foi ecclésiastique particulière, aucune sorte de pression importune : mais sa propre pensée échappe dans la suprême objectivité de son art. Voici la troisième fois que nous

constatons le même fait dans le cours de ces études, d'abord à propos de la poétique de Shakespeare, puis à propos de sa politique, enfin à propos de sa religion : indifférence profonde du poète à l'égard de toutes les doctrines; caractère purement pratique de son activité créatrice.

XI

LES DÉNOUEMENTS HEUREUX. — ANALYSE DE LA TRAGÉDIE DE CYMBELINE.

Des conciliations objectives ou *ex machina*. — Des conciliations subjectives; beauté de *l'Iphigénie en Tauride* de Gœthe. — Tragédies perdues de Racine. — La fidélité domestique et conjugale : Kent et Eumée; Imogène et Pénélope. — Adieux d'Imogène à Posthumus, comparés aux adieux de Juliette à Roméo et de Cressida à Troïlus. — Couleur antique et païenne des principaux épisodes de la tragédie de *Cymbeline*. — Caractère idéal et fantastique de toute la pièce.

L'histoire de l'art dramatique nous présente un petit nombre de tragédies dont le dénouement est heureux et qui n'en sont pas moins des chefs-d'œuvre de poésie. Les *Euménides* et l'*Œdipe à Colone* sont, dans l'antiquité, les deux plus beaux modèles de ce genre de pièces et des deux sortes de conciliations finales qui peuvent terminer paisiblement le conflit : ou bien la conciliation est objective, comme dans le drame d'Eschyle, je veux dire qu'elle vient du dehors et qu'un pouvoir extérieur et supérieur l'impose aux antagonistes; ou bien elle est subjective, comme dans le drame de Sophocle, en d'autres termes elle naît spontanément de l'accord des personnages entre eux et du calme rendu à leurs âmes pacifiées. Les conciliations objectives étaient les plus fréquentes sur la scène grecque; elles se produisaient en général sous la forme d'un dieu qui descendait du ciel au moment le plus aigu de la crise pour trancher d'autorité le nœud gordien. De là l'expression *deus ex machina*, qu'on applique par extension et dans un sens ironique à tous les dénouements où intervient quelque agent étranger au drame, comme par exemple l'officier de police à la fin du *Tartufe ;* c'est un moyen commode, dont

Sophocle s'est servi une fois dans *Philoctète* et dont Euripide a fort abusé. Les conciliations subjectives sont les plus belles. Elles comportent une grande sublimité morale; à cet égard, aucune œuvre de l'antiquité ni des temps modernes n'est comparable à l'*Iphigénie en Tauride* de Gœthe.

On a quelquefois méconnu la valeur extraordinaire de cette tragédie, parce qu'on a voulu y voir une simple imitation de l'antique; c'est infiniment plus et mieux que cela : c'est la continuation et l'achèvement de la pensée antique; c'est Iphigénie, telle qu'Euripide ou plutôt Sophocle l'aurait conçue, s'il avait pu profiter de vingt-deux siècles de civilisation, pendant lesquels la conscience humaine est devenue plus fine et plus riche. L'Iphigénie de Gœthe est un composé de la sérénité grecque et de la délicatesse morale des temps modernes. La prêtresse a horreur non seulement du sang versé, mais du mensonge, non seulement de ce qui souille les mains, mais de ce qui souille le cœur. « La gravité d'une faute, dit très bien M. Bossert[1], se mesure au degré de moralité de celui qui la commet. Pour Iphigénie, mentir est une dérogation aux lois éternelles, autant qu'une trahison ouverte le serait pour une nature moins haute. » Le dénouement de ce beau drame est fondé sur un scrupule de conscience. Dans Euripide, Iphigénie s'enfuit du pays des Scythes avec Oreste, au moyen d'un stratagème; Thoas furieux se prépare à la poursuivre, Minerve paraît et lui ordonne de rester tranquille. Au moment d'exécuter le même dessein, l'Iphigénie moderne a un remords : elle ne peut se résoudre à tromper un roi barbare, mais à demi civilisé par son influence et qui a pour elle, avec l'amour qu'inspire la beauté, l'estime respectueuse qu'impose la supériorité morale. « Ils ont mis dans ma bouche des paroles prudentes; ils m'ont enseigné ce que je dois répondre au roi, s'il envoie un messager... Ah! je n'ai point appris à feindre ni à rien obtenir par ruse. Malheur, malheur au mensonge! Il ne soulage pas le cœur, comme une parole dite avec vérité, il n'apporte aucune consolation, il inquiète celui qui l'a forgé en secret, et, semblable à un trait qui part et qu'un dieu détourne de sa voie, il se dirige en arrière et frappe celui qui l'a lancé. » Elle se décide donc à tout dire au roi et à le supplier, au nom de ce qu'il a de plus noble dans ses sentiments,

1. *Gœthe et Schiller*, p. 42.

d'accorder la liberté à elle et à son frère. Thoas cède de mauvaise grâce : « Eh bien, partez ! » répond-il. « Que ce ne soit pas ainsi, ô mon roi ! Je ne te quitterai pas mécontent, et sans recevoir ta bénédiction..... Tu m'es cher et précieux comme l'était mon père, et cette impression ne s'effacera pas de mon âme..... Ah ! que les dieux accordent à tes actions et à ta clémence le prix qu'elles méritent ! Adieu ! De grâce tourne-toi vers nous et réponds-moi par un adieu amical. Le vent enfle ensuite plus doucement les voiles, et les pleurs coulent avec plus de soulagement des yeux de celui qui s'éloigne. Adieu ! Donne-moi ta main droite comme un gage de notre ancienne amitié. »

Thoas, résigné, tend la main à Iphigénie et lui dit cette seule parole : « Adieu », qui est le dernier mot de la pièce.

Ce dénouement a beaucoup d'analogie avec celui de la plus délicieuse tragédie de Racine, *Bérénice*. Quel dommage que ce grand poète n'ait pas terminé son *Iphigénie en Tauride !* Et cette *Alceste*, dont il avait récité à ses amis des morceaux admirables au témoignage de ceux-ci, *Alceste*, son chef-d'œuvre peut-être, offert par lui en sacrifice à Dieu au moment de sa mort !

Tantum Religio potuit suadere malorum !

Les ouvrages que, par une exagération de zèle religieux qu'il faut admirer et maudire comme tous les fanatismes, Racine, parvenu après *Phèdre* à la maturité de l'âge et du talent, a inhumainement tués dans leur germe ou dans leur fleur, sont pour le trésor poétique de la France et du monde une perte incommensurable et le sujet d'un deuil éternel.

Shakespeare a écrit une demi-douzaine de tragédies dont le dénouement est heureux : *le Marchand de Venise*, *Mesure pour mesure*, *Cymbeline*, *la Tempête*, *le Conte d'Hiver*, enfin *Périclès*. Si la langue esthétique était mieux faite, on aurait un nom spécial pour ces pièces de théâtre qui ne sont pas, à proprement parler, des tragédies, puisqu'elles se terminent heureusement, et qui sont encore moins des comédies, puisque le fond en est triste ou sérieux.

Tragi-comédie, avait d'abord écrit Corneille pour désigner le *Cid*; mais cette expression lui parut peu juste, et il ne tarda pas à

la remplacer par celle de tragédie. M. Kreyssig appelle *drames* les pièces de Shakespeare que je viens d'énumérer : l'idée est bonne, mais il ne faut pas espérer que l'usage s'établisse jamais de réduire un mot si général et si vague à cette appropriation précise.

La plupart des soi-disant *comédies* de notre théâtre contemporain appartiennent à cette classe et sont des drames sérieux, où domine après tout l'élément tragique, quelque satisfaction que le dénouement vienne d'ailleurs procurer à la partie sensible de notre nature.

Tragédie, comédie ou drame, *Cymbeline* est une œuvre intéressante, qui rentre dans nos études à plus d'un titre.

D'abord, cette pièce a au moins la prétention d'avoir quelque chose d'antique ; l'action se passe au temps de César Auguste et les Romains y jouent un rôle. Comme le sujet en est purement fictif et que la légende n'a sa source dans aucun texte de l'antiquité classique ni même du haut moyen âge, je n'ai pas cru devoir faire une place à l'examen de *Cymbeline* dans la première partie de ce livre, bien que l'ouvrage de Shakespeare soit rempli d'allusions à l'antiquité, étant contemporain des deux dernières tragédies romaines et peut-être aussi de *Troïlus et Cressida;* mais je vois plusieurs raisons de l'admettre dans nos études actuelles. C'est une œuvre antique d'inspiration, sereine comme l'*Odyssée,* païenne, toute pleine de la sève et de la santé d'un âge primitif, et dont le sujet est la peinture d'un grand sentiment qui fait aussi le fond de l'épopée d'Homère, la fidélité conjugale.

La fidélité est la vertu par excellence des temps héroïques et chevaleresques. Au moyen âge, comme à l'époque de la guerre de Troie, les chefs de famille, engagés continuellement dans de lointaines expéditions militaires, faisaient d'interminables absences de leur maison, et la fidélité des maris comme des femmes était soumise à une rude épreuve durant ces longues séparations. Dans ces temps d'indépendance personnelle où la force de chacun créait le droit, où rien de légal ne réglait les rapports sociaux ni ne garantissait la propriété, aucun trésor ne pouvait être plus précieux qu'un ami fidèle, un serviteur fidèle, une épouse fidèle. Kent, dans le *Roi Lear*, est l'Eumée ou plutôt le Pylade du théâtre de Shakespeare ; Imogène dans *Cymbeline* en est la Pénélope.

Cymbeline est une des dernières productions de la veine de Shakespeare. Cette pièce (autant qu'il est permis de conjecturer les dispositions morales du plus impersonnel des poètes) procède du même état d'esprit d'où sont sortis le *Conte d'Hiver* et la *Tempête*. A l'époque où Shakespeare la composa, il s'était retiré dans sa maison de campagne de Strafford-sur-l'Avon. Il était en paix avec lui-même et avec le monde. Sa poésie n'avait jamais été plus haute, mais désormais elle semblait faite pour une scène idéale plutôt que pour la scène réelle. En s'éloignant du théâtre, dont les détails matériels l'avaient longtemps occupé jusqu'au dégoût, la muse de Shakespeare avait pris un libre et joyeux essor vers les régions pures, non sans inconvénient et sans dommage pour l'exacte vérité dramatique.

Tous les reproches qu'on peut adresser à *Cymbeline* se ramènent en somme à cette seule critique, qui contient un éloge : la poésie l'emporte sur le drame; elle excède, elle déborde le cadre du théâtre, devenu pour elle trop étroit. Aussi la représentation de cette pièce est-elle malaisée, on l'a tentée rarement, et elle n'a jamais réussi. Il y a trop de fantaisie; la partie épique et lyrique n'est pas assez fondue avec la partie dramatique. L'action est invraisemblable et s'enchevêtre d'une excessive complication d'aventures, nœud formé pour le plaisir d'être dénoué à la fin avec une dextérité amusante. Les caractères eux-mêmes ne sont pas très vrais ni très forts; il y a tel personnage qui dit des choses belles sans doute et intéressantes, utiles à l'intelligence de la pièce, mais sans rapport logique avec sa propre nature. Tel autre va jusqu'à se donner à lui-même, au dernier acte, un démenti complet et inattendu, faute capitale contre la vérité dramatique. Que reste-t-il donc de *Cymbeline?* un poème charmant, plein de l'imagination la plus riche et de la sagesse philosophique la plus élevée.

Le poème se compose de trois éléments distincts : la guerre des Bretons et de leur roi Cymbeline contre les Romains, dont Shakespeare avait lu le récit légendaire dans la chronique d'Holinshed; le roman des amours de Posthumus et d'Imogène, directement emprunté par le poète à une nouvelle de Boccace; enfin l'idylle des trois héros de la nature (Bélarius et les deux jeunes princes), qu'il paraît avoir lui-même inventée. Imogène et Posthumus sont les deux personnes centrales du drame; leur roman

est sorti de l'imagination française, et ce sont elle et lui que nous voyons sous différents noms, d'abord au XIIIe siècle dans deux poèmes, le *Roman de la Violette* et le *Roman du comte de Poitiers*, et dans un conte en prose, le *Roman du roi Flore et de la belle Jehanne;* puis au XIVe siècle, en Italie, dans le *Décaméron* de Boccace; enfin au XVe siècle, en France de nouveau et au théâtre, dans un des nombreux mystères anonymes intitulés *un Miracle de Notre-Dame*. Cette marche est celle qu'ont suivie la plupart des œuvres d'imagination au moyen âge : la France inventait alors presque tout, et les nations étrangères, l'Italie en particulier, moins originale, mais plus artiste, perfectionnaient en imitant — ou gâtaient.

Cymbeline est un roi presque aussi fou que Lear, un de ses descendants. Il a chassé de sa cour, sous un prétexte frivole, le digne seigneur Bélarius. Faible autant que violent, il se laisse mener par sa seconde femme, personne intelligente, ambitieuse, profondément perverse et capable de tout. Celle-ci est la mère d'un certain Cloten, personnage grossier et stupide, « qui ne pourrait pas apprendre par cœur que, ôté deux de vingt, il reste dix-huit », méchant comme sa mère par-dessus le marché, sans avoir son intelligence.

Cymbeline avait deux garçons qui ont disparu en bas âge, volés on ne sait par qui, avec leur nourrice. Il lui reste une fille, la perle de son sexe, Imogène. Naturellement, le plan de la reine est de marier son fils Cloten à Imogène, héritière présomptive du trône depuis la disparition de ses deux frères, et le roi favorise ce dessein. Mais Imogène n'est pas fille à se laisser marier contre son gré, surtout à un Cloten. Elle épouse secrètement un gentilhomme pauvre, Posthumus Léonatus, dont la noblesse toute récente n'a pas d'autre origine que le mérite personnel. Ce Posthumus est parmi les hommes ce qu'Imogène est parmi les femmes, une créature parfaite de tout point, si nous en croyons deux seigneurs en conversation dans la première scène et dont l'un fait à l'autre le plus grand éloge des deux époux : hommage rarement rendu aux absents dans un monde où l'on médit si volontiers du prochain, et mode d'exposition qui n'a pas coûté beaucoup de frais au poète.

Le mariage d'Imogène est clandestin, il est scandaleusement inégal au point de vue des convenances de la société, de la cour, de l'État, et il s'est accompli contre la volonté paternelle. Il ressemble donc, dans la forme, à celui de Desdémona et à celui de Juliette; mais combien il en diffère au fond! Imogène n'a pas uni son sort, comme Désdemona, dans un moment d'irréflexion et d'entraînement, à celui d'un homme que la différence d'âge, de nationalité, de caractère sépare d'elle par un abîme moral; elle n'a pas cédé comme Juliette à l'impétuosité d'une passion soudaine : son amour est un fruit qui a été lent à mûrir, c'est le choix éclairé et sérieux du cœur. Assiégée par Cloten et par la reine, elle n'a fait qu'user du droit de défense personnelle.

Cymbeline, dans sa colère, exile Posthumus et condamne Imogène à rester prisonnière au palais. Ici, comme en toutes circonstances, la reine est l'instigatrice de son mari et le véritable auteur de la mesure. C'est un trait commun aux méchantes femmes de Shakespeare d'avoir dans le mal plus d'esprit d'initiative que les hommes; le poète n'oublie pas qu'elles sont filles d'Ève. Pour comble de scélératesse, celle-ci dissimule; elle feint de prendre la défense des deux jeunes époux contre le roi. Mais ils ne sont pas dupes de l'hypocrisie de son langage et de ses manières. Il faut que la volonté du roi s'exécute et que les nouveaux mariés se séparent.

Les adieux d'Imogène à Posthumus sont intéressants à comparer, au point de vue de la différence des caractères, à ceux que, dans des circonstances analogues, Juliette fait à Roméo et Cressida à Troïlus.

« Mon mari bien-aimé, la colère de mon père m'inquiète, mais (soit dit sans blesser le saint respect que je lui dois), ce n'est pas pour moi que je redoute sa rage. Il faut que vous partiez! J'affronterai seule ici le feu incessant de ses regards furieux, soutenue dans la vie par cette unique pensée qu'il y a au monde un trésor de grand prix que je puis revoir encore.

POSTHUMUS. — Ma reine! ma maîtresse! oh! ne pleurez plus, Madame, de peur qu'on ne me soupçonne avec raison d'avoir plus de tendresse qu'il ne convient à un homme! Je resterai le plus loyal mari qui ait jamais engagé sa foi... Quand nous passerions à prendre congé l'un de l'autre tout le temps qui nous

reste encore à vivre, la douleur de la séparation ne ferait que grandir. Adieu !

IMOGÈNE. — Non, restez encore un peu. Tenez, mon amour, ce diamant me vient de ma mère ; prenez-le, mon cœur ; gardez-le jusqu'à ce que vous épousiez une autre femme, quand Imogène sera morte.

POSTHUMUS. — Quoi ! quoi ! une autre femme ! Dieux cléments, donnez-moi seulement celle qui m'appartient..... Et vous, portez ceci pour l'amour de moi : ce sont les menottes de l'amour ; je veux les mettre à cette belle prisonnière. » (*Il lui met un bracelet au bras.*)

Imogène est triste, mais calme, résignée et confiante. Juliette, plus agitée, met aussi plus d'imagination poétique et de passion exaltée dans ses adieux, pleins d'un sombre pressentiment.

« Allons, fenêtre, laissez entrer le jour et laissez sortir ma vie.

ROMÉO. — Adieu, adieu ! un baiser et je descends. (*Ils s'embrassent, Roméo descend.*)

JULIETTE, *se penchant sur le balcon.* — Te voilà donc parti? amour, seigneur, époux, ami ! Il me faudra de tes nouvelles à chaque heure du jour, car il y a tant de jours dans une minute ! Oh ! à ce compte-là, je serai bien vieille, quand je reverrai mon Roméo.

ROMÉO. — Adieu ! je ne perdrai pas une occasion, mon amour, de t'envoyer un souvenir.

JULIETTE. — Oh ! crois-tu que nous nous rejoindrons jamais?

ROMÉO. — Je n'en doute pas ; et toutes ces douleurs feront le doux entretien de nos moments à venir.

JULIETTE. — O Dieu ! j'ai dans l'âme un présage fatal. Maintenant que tu es en bas, tu m'apparais comme un mort au fond d'une tombe. Ou mes yeux me trompent, ou tu es bien pâle.

ROMÉO. — Crois-moi, cher amour, tu me sembles bien pâle aussi. L'angoisse avide boit notre sang. Adieu ! Adieu ! »

Quant à Cressida, lorsque son père Calchas la redemande et l'arrache ainsi à Troïlus, son chagrin nous touche autant que celui d'un enfant gâté auquel on ôte son sucre de pomme. La spirituelle coquette jure fidélité à son amant avec trop d'éloquence pour que nous croyions un mot de ce qu'elle dit :

« Si je suis infidèle, si ma constance dévie d'un cheveu, qu'un jour, quand le temps se sera oublié lui-même à force de vieillir, quand les gouttes de pluie auront usé les murs de Troie, quand l'aveugle oubli aura dévoré les cités, et que de puissants États, restés sans monument, se seront anéantis dans la poussière; qu'alors la mémoire humaine, remontant, au milieu des femmes inconstantes, de fausseté en fausseté, dénonce ma perfidie! Oui, quand on aura dit : Fausse comme l'air, comme l'onde, comme le vent, comme le sable; fausse comme le renard à l'agneau, le loup au petit de la génisse, le léopard au chevreuil, ou la marâtre à son fils, qu'alors on ajoute, pour atteindre au cœur même de la fausseté : Fausse comme Cressida! »

Posthumus parti, Imogène se trouve de nouveau en butte aux obsessions de Cloten, qu'elle repousse avec le dernier mépris et qui jure de se venger de la manière la plus ignoble.

De son côté, la reine, abandonnant l'espoir du mariage que son ambition avait rêvé, cherche maintenant les moyens de se débarrasser d'Imogène, et pour cela s'adresse à un médecin à qui elle demande du poison sous prétexte de faire des expériences scientifiques sur les bêtes; mais le médecin a des soupçons, et comme il est bon homme, il livre à la reine une drogue inoffensive qui n'a d'autre effet que de procurer une léthargie passagère. La reine, par une succession de ruses bien conduites, réussit à faire tomber une boîte de cette drogue entre les mains de Pisanio, persuadé que c'est un excellent cordial. — Pisanio est le fidèle serviteur de Posthumus, qui l'a laissé, à son départ, au service d'Imogène.

L'exilé s'est rendu à Rome. Nous sommes au temps d'Auguste, mais c'est la Rome de Boccace. Posthumus rencontre chez son hôte une joyeuse compagnie dans laquelle on remarque un libertin nommé Iachimo qui méprise hommes et femmes, sans doute parce qu'il n'a pas lieu de s'estimer lui-même, et qui va jouer le rôle du traître dans la tragédie de *Cymbeline*, comme Iago dans celle d'*Othello*.

L'imprudent mari d'Imogène (il n'est pas si parfait qu'on veut bien le dire) ayant soutenu que sa femme était « la plus belle, la plus vertueuse, la plus sage, la plus chaste, la plus constante et

la plus inattaquable » de toutes les femmes, Iachimo offre de parier qu'il saura la rendre infidèle à ses devoirs, et Posthumus, non sans répugnance, accepte le pari, avec cette condition qu'en cas de défaite de l'homme qui ose avoir d'Imogène une opinion si outrageante pour son honneur, un duel à mort lui permettra de châtier tant d'audace.

Iachimo part pour la Bretagne et se présente à Imogène avec une lettre d'introduction de Posthumus. Pour triompher de sa vertu, il emploie successivement la galanterie, la médisance sur le compte de l'absent, la calomnie, l'audace... Tous ces moyens échouent. Alors il a recours à un stratagème, à une trahison qui va lui permettre, en perdant son pari, de convaincre Posthumus qu'il a été vainqueur. Il parvient à s'introduire une nuit dans la chambre à coucher d'Imogène, et il note, avec la plus minutieuse exactitude, les moindres détails de l'ameublement. Tout autour de la chambre une tapisserie soie et argent représente la rencontre d'Antoine et de Cléopâtre sur le Cydnus. Au fond, il y a une cheminée sur le manteau de laquelle est sculptée une Diane au bain, et dont les chenets sont surmontés de deux Cupidons d'argent, les yeux bandés, se tenant sur un pied. Le plafond est couvert de chérubins d'or en ronde-bosse. Nous voilà bien loin des habitations celtiques telles que les décrit Strabon. C'est la chambre à coucher d'une princesse de la Renaissance. Belle occasion pour une critique pédantesque de crier à l'anachronisme; mais nous savons le peu d'importance de cette faute, la plus vénielle de toutes celles qu'un artiste peut commettre, si même c'est une faute. L'indiscrétion d'Iachimo va beaucoup plus loin : ce ne sont pas seulement les objets inanimés qu'il contemple et grave dans sa mémoire; aucun signe particulier ne lui échappe, et comme dernière pièce de conviction, il détache du bras d'Imogène endormie le bracelet que lui a donné Posthumus.

C'est une grande perte pour Imogène que celle de ce bracelet. Le lendemain, quand elle s'aperçoit de sa disparition, son inquiétude est vive. Elle appelle Pisanio : « Va dire à ma camériste de chercher un bracelet qui par mégarde a glissé de mon bras; il me vient de ton maître. Malédiction sur moi si je m'en séparais, fût-ce pour le revenu du plus grand roi de l'Europe! Je crois bien l'avoir vu ce matin même; je suis sûre qu'il était hier à

mon bras; je l'ai baisé; j'espère bien qu'il n'est pas allé conter à mon seigneur que je baise un autre objet que lui! »

Iachimo est retourné à Rome. Sur son récit, sur ses descriptions intimes, sur la vue du bracelet, le malheureux Posthumus est convaincu de l'infidélité d'Imogène. Dans son désespoir. il s'abandonne à des invectives aussi absurdes que furibondes contre toutes les femmes, telles que le théâtre n'en avait pas entendu depuis les paradoxes d'Euripide, le plus violent ennemi du beau sexe; mais les injures le soulagent peu: il envoie à Pisanio l'ordre de tuer l'épouse adultère.

Sur ces entrefaites, Caïus Lucius, général romain et ambassadeur de César-Auguste, est allé en Bretagne pour réclamer du roi Cymbeline le paiement d'un tribut annuel de trois mille livres stipulé par son prédécesseur et interrompu depuis plusieurs années. Cymbeline est bien disposé pour les Romains; il a de grandes obligations personnelles envers Auguste, auprès duquel il a passé sa jeunesse et qui « l'a fait chevalier »; mais sa femme ne lui laisse pas le temps de la réflexion, c'est elle qui se charge de répondre à l'ambassadeur, et sa réponse est un refus. Le roi l'approuve. Lucius, au nom de César, déclare la guerre aux Bretons.

Au reçu de la lettre de Posthumus, le bon Pisanio est consterné. « Comment! d'adultère?... Et pourquoi ne pas me nommer le monstre qui l'accuse? Léonatus! ô mon maître! quel étrange venin est donc tombé dans ton oreille? Quel Italien perfide, répandant le poison avec sa langue comme il le verserait avec sa main, a pu ainsi surprendre ta crédulité trop facile?... Elle déloyale! oh! non... Comment! que je l'assassine? moi! elle! son sang!.... Quelle mine ai-je donc, pour qu'on puisse me croire dénué d'humanité au point d'en venir là? *Frappe*, me dit-il; *la lettre que je t'envoie pour elle te donnera l'occasion d'agir sur son ordre même*. Papier damné!... justement la voici. Je ne sais plus ce qui m'est commandé.

Entre IMOGÈNE. — Eh bien, Pisanio?

PISANIO. — Madame, voici une lettre de Monseigneur.

IMOGÈNE. — De qui? de ton seigneur? Ah! c'est de mon seigneur! de Léonatus! Il serait bien savant, l'astronome qui connaîtrait

les étoiles comme je connais son écriture : il lirait l'avenir à livre ouvert... Dieux propices, faites que ce qui est contenu ici me montre mon seigneur amoureux, bien portant, satisfait... non pas d'être séparé de moi (il faut qu'il en souffre... il est des souffrances salutaires, et celle-là est du nombre, car elle fortifie l'amour), satisfait de tout, excepté de cela ! avec ta permission, bonne cire ! (*Elle décachette la lettre.*)

» Bénies soyez-vous, abeilles, qui faites ces fermoirs du secret !... (*Elle lit.*)

« La justice et le courroux de votre père, s'il allait me sur-
» prendre dans ses États, n'ont pas de cruauté qui m'épouvante,
» pour peu que vous consentiez, ô la plus chère des créatures,
» à me ranimer par votre vue. Apprenez que je suis en Cam-
» brie, à Milford-Haven. Faites en cette circonstance ce que votre
» amour vous conseillera. Votre bonheur est le vœu de celui qui
» reste fidèle à ses serments et dont l'amour grandit toujours, de
» votre

» LÉONATUS POSTHUMUS. »

» Oh ! un cheval avec des ailes !... Entends-tu, Pisanio ? Il est à Milford-Haven. Lis, et dis-moi quelle distance il y a d'ici là. Si, pour de médiocres intérêts, un homme peut s'y traîner en une semaine, pourquoi ne puis-je, moi, y voler en un jour ?... Combien y a-t-il d'ici à ce bienheureux Milford ?... Je t'en prie, parle, combien de vingtaines de milles pouvons-nous bien faire à cheval, d'une heure à l'autre ?

PISANIO. — Une vingtaine entre deux soleils, madame ; c'est assez pour vous, c'est même trop.

IMOGÈNE. — Comment ! mon cher, un homme qui irait à son exécution ne se traînerait pas si lentement... Va, procure-moi à l'instant un habit de cheval simple comme celui que porterait la ménagère d'un gentilhomme campagnard.

PISANIO. — Madame, vous feriez bien de réfléchir.

IMOGÈNE. — Je suis la route qui est devant moi, l'ami. Partout ailleurs, à droite, à gauche, en arrière, je ne distingue rien. En route ! fais ce que je t'ordonne. Il n'y a plus rien à dire. Pas d'autre voie praticable que celle de Milford. »

Avant d'avoir atteint Milford-Haven, Pisanio, dont Imogène

remarque l'air sombre et préoccupé, prend son grand courage, révèle tout à sa maîtresse et lui montre la lettre de Posthumus. Imogène veut mourir. Pisanio réussit à faire rentrer un peu de calme et même d'espérance dans son âme : « Il n'est pas possible que mon maître n'ait pas été abusé. Quelque scélérat, sans doute, consommé dans son art, vous a fait à tous deux cette offense infernale... Je ferai croire que vous êtes morte, et je lui enverrai quelque sanglant indice ; car il m'a ordonné de le faire. Vous aurez disparu de la cour, et cela confirmera la chose. » Le plan de Pisanio est de faire prendre à Imogène des habits d'homme ; un costume complet est là dans sa valise, car il a tout prévu et concerté d'avance. Elle entrera au service du général romain Lucius, qui arrive demain à Milford-Haven. Par ce moyen elle pourra approcher des lieux où habite Posthumus, entendre ce qu'on dit de lui, savoir ce qu'il fait, peut-être même le voir de ses propres yeux.

« Tu es l'unique appui que les dieux me laissent pour vivre ! s'écrie Imogène qui accueille courageusement cette idée. — Je pars, Madame, abrégeons les adieux, de peur que, mon absence étant remarquée, je ne sois soupçonné d'avoir aidé à votre évasion de la cour.... Ma noble maîtresse, voici une boîte que je tiens de la reine. Ce qu'elle renferme est précieux. Si vous êtes malade sur mer, si sur terre vous avez des langueurs d'estomac, une goutte de ceci dissipera l'indisposition. »

Pisanio remet à Imogène un pourpoint, un chapeau, un haut-de-chausses, tout l'attirail d'un gentilhomme du XVIe siècle ; puis ils se séparent en invoquant la protection des dieux. Il y a beaucoup d'expressions de piété dans cette tragédie ; on dirait qu'elles coûtent moins à Shakespeare quand le paganisme en fait les frais.

Cependant la fuite d'Imogène a été découverte à la cour. Au retour de Pisanio, Cloten lui saute à la gorge, et, la pointe de son épée appuyée sur lui, l'interroge. Dans cette position critique, le serviteur est contraint de faire des aveux ; mais ce qui le rassure, c'est l'idée qu'Imogène doit être loin et déjà sous la protection de Lucius. Cloten se dispose à la poursuivre. Il ordonne à Pisanio d'aller lui chercher des vêtements que Posthumus ait portés du temps qu'il était à la cour. « Elle m'a dit un jour (j'en ai encore

l'amertume sur le cœur!) qu'elle faisait plus de cas du moindre vêtement de Posthumus que de ma noble personne, avec toutes les qualités qui l'ornent. Eh bien, c'est sous les vêtements de Posthumus que je veux la violer. Je commencerai par le tuer, lui, sous ses yeux; alors elle verra ma valeur, et ce sera le supplice de ses mépris. »

L'infâme Cloten, revêtu des habits de Posthumus, se met en route tout seul pour Milford.

Nous sommes arrivés à la partie la plus poétique du drame, à celle qui est toute de l'invention de Shakespeare.

Dans une contrée montagneuse du pays de Galles, loin de l'agitation du monde, loin de la corruption de la cour, est une caverne qui sert de retraite à une famille vivant selon les lois de la philosophie naturelle, et composée d'un vieillard et de deux jeunes gens. Leur religion est l'adoration de la nature. Tout dans leurs mœurs et dans leur langage a une robuste couleur païenne; la sagesse du vieillard est antique, comme les exercices physiques des jeunes gens.

Leur entrée en scène, c'est-à-dire leur sortie de la caverne, est un hymne à la beauté du jour.

« Un trop beau jour, dit le vieillard, pour garder la maison, surtout sous un plafond aussi bas que le nôtre. Baissez-vous, enfants; cette porte vous apprend à adorer le ciel et vous courbe pour l'office divin du matin. Les portes des monarques ont des voûtes si élevées que des géants impies peuvent y passer le front haut, sans saluer le soleil. Salut, toi, beau ciel! — Salut, ciel! disent l'un après l'autre les deux jeunes gens, l'aîné d'abord, puis le cadet. — Maintenant, à nos jeux montagnards! Grimpez sur ces hauteurs, vous dont les jambes sont jeunes; moi, je foulerai ces plateaux. Lorsque d'en haut vous m'apercevrez petit comme un corbeau, remarquez bien que c'est la place qui amoindrit l'homme ou le grandit, et vous pourrez alors réfléchir aux récits que je vous ai faits des cours, des princes, des intrigues des camps, où le service n'est pas service parce qu'il est réellement rendu, mais parce qu'il passe pour l'être... Vite à la montagne! Celui qui abattra le premier gibier sera le roi de la fête; les deux autres le serviront; et nous n'aurons pas peur du poison qui est d'étiquette en haut lieu. En chasse! je vous rejoindrai dans les vallées. »

Les jeunes gens s'éloignent, et le vieillard, resté seul, profite de la licence accordée aux personnages dramatiques de penser tout haut et de confier leurs secrets au public, pour nous faire savoir qui il est et qui sont ses deux compagnons. Lui, il est Bélarius, le seigneur injustement banni par Cymbeline. Les deux jeunes gens sont les fils du roi, Guidérius et Arviragus, disparus de la cour peu après leur naissance ; et c'est lui, Bélarius, qui les a volés à l'âge de deux et de trois ans, voulant priver Cymbeline de postérité, comme Cymbeline l'avait privé de ses biens. Il a épousé leur nourrice, qui leur a servi de mère, et qui maintenant est morte. Chaque jour ils vont l'honorer sur sa tombe. Ils croient que Bélarius est leur père.

Imogène, déguisée en homme, défaillant de fatigue et d'inanition, arrive devant la caverne. Ce sauvage repaire est-il habité par des créatures humaines ? Elle hésite à s'en assurer; mais la faim rend intrépide. Elle appelle. Pas de réponse. « Eh bien, entrons ! Tirons toujours mon épée; pour peu que mon ennemi ait peur d'une lame autant que moi, il osera à peine la regarder. Donnez-moi un tel adversaire, cieux propices ! » Et elle disparaît dans la caverne.

Les trois chasseurs reviennent pleins d'appétit et joyeux de trouver chez eux de la viande froide en attendant que leur gibier soit cuit. Ils entrent, mais ils s'arrêtent stupéfaits sur le seuil... Il y a là, au fond, un être qui ressemble à une fée et qui mange à belles dents leurs vivres. « Par Jupiter, c'est un ange ou une merveille terrestre ! C'est la divinité même sous les traits d'un adolescent ! — Bons maîtres, dit Imogène en se levant, ne me faites pas de mal. Avant d'entrer ici, j'ai appelé, et je comptais mendier ou acheter ce que j'ai pris. Sur ma parole, je n'ai rien volé, et je ne l'aurais pas fait, quand j'aurais trouvé le sol jonché d'or. Voici de l'argent pour ce que j'ai mangé ; je l'aurais laissé sur la table aussitôt mon repas fini, et je m'en serais allé en priant pour l'hôtelier. »

De l'argent ! de l'or !.. Élevés à l'école du philosophe Bélarius, les jeunes gens méprisent ce vil métal et le déclarent très haut. « Vous êtes fâchés, je le vois, reprend Imogène. Sachez, si vous voulez me tuer pour ma faute, que je serais mort si je ne l'avais pas commise.

— Où allez-vous? demande Bélarius. — A Milford-haven. — Quel est votre nom? — Fidèle, Monsieur. J'ai un parent qui part pour l'Italie; il doit s'embarquer à Milford; j'allais le rejoindre, lorsque, presque épuisé par la faim, je me suis laissé aller à cette faute. — De grâce, beau damoiseau, ne nous prenez pas pour des rustres, et ne jugez pas de nos âmes, qui sont bonnes, sur l'apparence de notre sauvage demeure. Vous êtes le bienvenu. Il fait presque nuit. Vous accepterez un repas meilleur avant de partir, et nos remerciements pour être resté notre convive. Garçons, faites-lui fête.

GUIDÉRIUS. — Si vous étiez femme, damoiseau, je vous ferais une rude cour, rien que pour être votre serviteur. D'honneur, je le ferais comme je dis.

ARVIRAGUS. — Pour moi, je suis content qu'il soit homme. Je l'aimerai comme mon frère. Soyez joyeux, car vous êtes tombé parmi des amis.

IMOGÈNE (*à part*). — Des amis! si c'étaient des frères! Plût au ciel qu'ils le fussent!.. dieux! pardonnez-moi! je voudrais changer de sexe pour être leur camarade, puisque Léonatus m'a trahie.

BÉLARIUS. — Entrez, beau jouvenceau; à jeun, la causerie est pénible; quand nous aurons soupé, nous te demanderons sans indiscrétion ton histoire, juste du moins ce que tu voudras nous en dire. »

C'est ainsi que dans le monde d'Homère l'hospitalité est donnée aux voyageurs; le récit de leurs aventures après souper est tout le prix dont ils la payent.

L'idylle des trois hommes de la nature et de leur nouvel associé est délicieuse. La voix du sang se fait entendre de plus en plus, et les deux frères d'Imogène se sentent attirés vers elle par un lien mystérieux qui étonne le vieillard. Le secret de son sexe n'est point découvert, mais il se trahit au moral par ses occupations et ses goûts. Trop faible pour accompagner les chasseurs, c'est elle qui fait le ménage; son chant est angélique, sa cuisine est exquise, et elle entend si bien l'art d'assaisonner les bouillons qu'on les dirait destinés à Junon, reine des cieux.

Imogène serait heureuse, si son cœur ne souffrait pas. « Voilà, se dit-elle, de bonnes créatures. Dieux, que de mensonges j'ai

ntendus! Nos courtisans disent que tout est sauvage, hors de la our. Expérience, quel démenti tu leur donnes! » Mais elle souffre toujours, elle souffre au cœur, et, dans l'espoir de se soulager un peu, elle porte à ses lèvres le cordial que lui a laissé Pisanio...

Cloten, pendant ce temps, habillé des vêtements de Posthumus, a fait du chemin. Il arrive devant la caverne, au moment où nos chasseurs en sortent. Bélarius le reconnaît. « C'est Cloten, le fils de la reine. Je crains quelque embûche. Il y a bien des années que je ne l'ai vu, et pourtant je suis sûr que c'est lui. Nous sommes mis hors la loi... Partons. — Il est tout seul, dit Guidérius, l'aîné des deux princes. Vous et mon frère, cherchez si quelque escorte est proche; allez, et laissez-moi seul avec lui. »

Cette brute de Cloten semble ne pas manquer de courage; mais le poète n'a pas voulu que l'apparence d'une qualité morale chez un être aussi vil pût nous faire illusion: Cloten n'est brave que parce qu'il est stupide. S'il n'a pas peur, c'est qu'« il lui manque le jugement qui se rend compte du danger ». Il s'est mis en route tout seul à la poursuite de Posthumus et d'Imogène. Le voilà maintenant placé par le hasard en face de Guidérius: son premier mot est pour le charger d'insultes grossières; il l'appelle gueux, voleur, brigand, scélérat, traître et bandit. « Quel est ton nom? riposte froidement Guidérius. — Cloten, drôle! — Cloten, double drôle, a beau être ton nom, je ne tremble pas. — Pour comble à ta frayeur, pour coup suprême à ta confusion, sache que je suis le fils de la reine. — J'en suis fâché; ta mine n'est pas digne de ta naissance. — Est-ce que tu n'es pas épouvanté? — Je ne crains que ceux que je révère, les sages; les fous, j'en ris et je n'en ai pas peur. » Cloten fond sur lui, l'épée à la main; Guidérius pare le coup, tue cet imbécile comme on tue une mouche et lui coupe la tête avec sa propre épée. Bélarius et Arviragus reviennent. « Qu'as-tu fait? s'écrie Bélarius. — Je sais parfaitement quoi: j'ai coupé la tête d'un certain Cloten se disant fils de la reine... Je vais la jeter dans le torrent, derrière notre rocher, pour qu'elle aille à la mer dire aux poissons qu'elle est la tête de Cloten, le fils de la reine. C'est tout le cas que j'en fais. »

L'admiration pour son royal élève, l'appréhension des consé-

quences de l'acte commis, se partagent l'âme du vieillard. Le jeune Arviragus est jaloux de l'exploit de son aîné « Je voudrais l'avoir fait, dût la vengeance retomber sur moi seul ! Mon frère, je t'aime, mais je t'envie cet exploit que tu m'as volé. Je voudrais que toutes les représailles auxquelles la force humaine peut faire face, vinssent nous chercher jusqu'ici et nous demander des comptes!... Mais j'oublie ce pauvre Fidèle qui est malade ! je vais le revoir avec plaisir. Pour lui rendre ses couleurs, je verserais volontiers le sang de toute une paroisse de Clotens, et je m'en louerais comme d'un acte de charité. »

Arviragus disparaît dans la caverne; Guidérius s'est éloigné pour « envoyer dans le torrent la caboche de Cloten en ambassade à sa mère ». « O déesse, ô divine nature! s'écrie Bélarius demeuré seul, comme tu te manifestes dans ces deux fils de roi ! Ils sont doux comme les zéphyrs murmurant sous la violette sans même remuer sa corolle embaumée; et pourtant, dès que leur sang royal s'allume, les voilà aussi violents que la rude rafale qui saisit par la cime le pin de la montagne et le courbe jusqu'au fond de la vallée. Chose merveilleuse, qu'un secret instinct leur ait ainsi appris sans leçon la majesté royale, l'honneur dont ils n'ont point reçu de préceptes, la politesse dont ils n'ont point vu d'exemples, et cette valeur guerrière qui, germant en eux comme une plante sauvage, a déjà produit une moisson aussi riche que si elle avait été semée ! Cependant je voudrais bien savoir ce que nous présage la présence de Cloten ici, et ce que sa mort nous vaudra. »

La drogue de Pisanio, don funeste de la reine, heureusement dépouillée de sa vertu mortelle grâce à l'humanité et à la prudence du médecin de la cour, a produit sur Imogène son effet. Elle est tombée dans une léthargie profonde; nos trois amis la croient morte. Tristement, doucement, ils déposent le corps sur un lit de fleurs, non loin du cadavre de Cloten décapité, et les deux jeunes gens récitent sur le pauvre Fidèle un *requiem* à leur façon. Il n'y a pas ombre de sentiment chrétien dans ce chant funéraire, d'une couleur et d'une inspiration toute païenne et antique :

GUIDÉRIUS

Ne crains plus les ardeurs du soleil,
Ni les outrages de l'hiver furieux.
Tu as fini ta tâche en ce monde.
Tu as reçu ton salaire et regagné ta demeure.
Garçons et jeunes filles aux cheveux d'or doivent tous
Devenir poussière comme les ramoneurs.

ARVIRAGUS

Ne crains plus le sourcil froncé des grands.
Tu es hors de la portée du trait des tyrans.
Plus de souci pour te vêtir et pour manger!
Pour toi le roseau est égal au chêne.
Rois, savants, médecins, tous doivent
Finir comme ceci et devenir poussière.

GUIDÉRIUS

Ne crains plus l'éblouissant éclair.

ARVIRAGUS

Ni le coup de tonnerre redouté.

GUIDÉRIUS

Ne crains plus la calomnie, la censure téméraire.

ARVIRAGUS

Joies et larmes sont finies pour toi.

TOUS DEUX

Tous les jeunes amants, oui, tous les amants doivent
Finir comme ceci et devenir poussière.

GUIDÉRIUS

Que nul enchanteur ne te tourmente!

ARVIRAGUS

Qu'aucune magie ne trouble ton repos!

GUIDÉRIUS

Que les spectres errant sans sépulture respectent ta tombe!

ARVIRAGUS

Que rien de funeste n'approche de toi!

TOUS DEUX

Que ton corps se dissolve paisiblement en cendres,
Et que ta tombe soit vénérée!

Les deux jeunes gens s'éloignent avec Bélarius, et bientôt Imogène se réveille. Réveil horrible! le premier objet qui frappe ses yeux est le tronc mutilé de Cloten dans les vêtements de Pos-

thumus. Elle croit voir son mari barbarement assassiné, et tombe sur lui évanouie.

Le général Lucius, avec l'avant-garde de l'armée romaine, vient à passer par là. Il s'arrête à ce spectacle étrange d'un cadavre décapité et d'un jeune et beau page qui semble mort ou endormi sur lui.

Imogène revient à elle. On l'interroge : « Qui est-il, et qui es-tu ?

— Je ne suis rien, ou, si je suis quelque chose, mieux vaudrait pour moi ne rien être. Celui-là était mon maître, un Breton vaillant et bon, tué ici par des montagnards... Hélas! il n'y a plus de pareils maîtres ! Je puis errer du levant au couchant, implorer du service, essayer de plusieurs maîtres, les trouver bons, les servir fidèlement, et n'en retrouver jamais un pareil...

— Pauvre jeune homme! tes plaintes ne m'émeuvent pas moins que la vue de ton maître ensanglanté. Dis-moi son nom, mon bon ami.

— Richard du Champ. »

En faisant ce mensonge inoffensif, Imogène, aussi véridique que l'Iphigénie de Gœthe, demande tout bas aux dieux qui l'entendent de le lui pardonner.

« Et toi, reprend Lucius, quel est ton nom ?

— Fidèle.

— Tu le justifies hautement... Veux-tu risquer la chance avec moi? Je ne dis pas que ton nouveau maître vaudra l'autre; mais sois sûr qu'il t'aimera autant. Des lettres de l'Empereur à moi remises par un consul ne te recommanderaient pas si bien auprès de moi que ton propre mérite. Viens avec moi.

— Je vous suivrai, seigneur. Mais d'abord je vais, s'il plaît aux dieux, mettre mon maître à l'abri des mouches, dans un trou aussi profond que pourront le faire ces pauvres pioches (*Elle montre ses mains.*). Puis, quand j'aurai jonché sa tombe de feuilles et d'herbes sauvages; quand sur elle j'aurai répété cent prières, comme je le pourrai, pleurant et soupirant, je quitterai alors son service et me mettrai au vôtre, puisqu'il vous plaît de me recueillir. »

Lucius ordonne à ses soldats de creuser, avec leurs piques et leurs pertuisanes, une tombe, à l'endroit du gazon le plus

émaillé de pâquerettes. Le corps y est pieusement déposé; et, la cérémonie faite, tous s'en vont.

Jetons un coup d'œil rapide dans l'intérieur du palais du roi. Imogène a disparu, Cloten a disparu; la reine, en proie à la rage, est sur le point d'expirer, épouvantant ses femmes et son médecin de l'aveu des crimes qu'elle a commis et de ceux qu'elle aurait voulu commettre encore; Cymbeline, accablé de malheurs domestiques, avec une guerre sur les bras, a perdu la tête : telle est la situation de la Bretagne et de son roi, au moment où les légions romaines viennent de débarquer à Milford-Haven.

Le bruit de l'armée en marche parvient aux oreilles de Guidérius et d'Arviragus, qui frappent du pied la terre et frémissent à l'ouïe des sons belliqueux, comme des chevaux de noble race. Le rôle du vieux Bélarius, en cette circonstance, est de faire entendre la voix de la raison: « Montons aussi haut que possible dans la montagne afin d'être en sûreté. La mort récente de Cloten nous oblige à la prudence et nous empêche de nous joindre au parti du roi. Et puis, jeunes gens, vous ne savez pas ce que c'est que la guerre, métier mal récompensé, où, sous prétexte de gloire et d'honneur, l'homme qui cherche le danger trouve souvent la mort, et une mort obscure. »

Mais les deux princes sont superbes d'ardeur guerrière et d'enthousiasme national. Leur sang royal s'indigne et se révolte aux paroles du vieillard, qui, renonçant bientôt à les retenir, prend le parti de les accompagner pour vaincre ou mourir avec eux.

Posthumus est arrivé en Bretagne avec l'armée romaine. Il est au désespoir de la mort d'Imogène. Un mouchoir sanglant envoyé par Pisanio l'a convaincu que son ordre était exécuté. Ce n'est pas en ennemi qu'il vient. « On m'a amené ici, au milieu de la noblesse italienne, pour combattre contre le trône de mon Imogène. C'est assez, Bretagne, que j'aie tué ta souveraine. Sois tranquille ! je ne te porterai pas d'autre coup. » Pour expier son crime, il a résolu de se faire tuer, en combattant contre les Romains sous les habits d'un paysan breton. « Je veux que les hommes reconnaissent en moi plus de valeur que n'en annoncent mes habits. »

La bataille s'engage. Les Bretons plient d'abord, en dépit des

prodiges de valeur accomplis par Posthumus. Cymbeline lui-même est fait prisonnier, quand soudain deux jeunes gens et un vieillard s'élancent dans la mêlée, semblables à des dieux. Ces trois braves valent trois légions. Ils rallient les fuyards, étonnent les vainqueurs, jettent le trouble dans leurs rangs et changent la fortune de la journée. La victoire est à la Bretagne, et Posthumus vit encore ! « Puisque la mort épargne les Bretons, je cesse d'être Breton, et je reprends ma place parmi les Romains. »

(*Entrent deux capitaines bretons et des soldats.*)

PREMIER CAPITAINE. — « Que le grand Jupiter soit loué ! Lucius est pris. On croit que ce vieillard et ses fils étaient des anges.

DEUXIÈME CAPITAINE. — Il y en avait un quatrième, en habit de paysan, qui a donné l'attaque avec eux.

PREMIER CAPITAINE. — C'est ce qu'on raconte; mais on n'a pu retrouver aucun d'eux. (*Apercevant Posthumus.*) Halte! qui est là ?

POSTHUMUS. — Un Romain.

— Qu'on le saisisse ! qu'on le mène au roi ! »

Posthumus est provisoirement jeté dans un cachot. Là il s'endort et a une vision qu'on a fort critiquée, comme complètement inutile au drame. Il est certain qu'elle ne fait pas avancer l'action d'un pas. Mais dans une œuvre purement fantastique, qui n'a aucune prétention à la vraisemblance, il me semble que la poésie doit être partout la bienvenue et que les événements n'ont pas besoin d'un tissu aussi fin et aussi serré que dans une tragédie ordinaire. La famille de Posthumus, son père mort avant sa naissance, sa mère, ses frères, lui apparaissent en songe et se plaignent hautement que les dieux aient remplacé par de cruelles douleurs la récompense due à son mérite :

Pourquoi donc, Jupiter, roi des dieux,
As-tu ainsi ajourné
La récompense due à son mérite,
Et l'as-tu changée en douleur?
... Jupiter, puisque notre fils est bon,
Termine ses misères.
Regarde-nous du haut de ton palais de marbre;
Sans quoi, pauvres spectres, nous en appellerons
Au conseil éclatant des dieux
Contre ta divinité.

Alors, au milieu de la foudre et des éclairs, Jupiter descend

assis sur un aigle, et répond aux fantômes prosternés devant lui :

« Petits esprits des régions basses, cessez de blesser mes oreilles. Silence ! comment osez-vous accuser le dieu foudroyant dont le tonnerre lancé des cieux dompte la terre révoltée? Pauvres ombres de l'Élysée, arrière ! allez vous reposer sur vos pelouses toujours fleuries. Ne vous tourmentez pas de ce qui arrive aux mortels. Ce n'est pas votre affaire, vous le savez, c'est la nôtre. *Je châtie qui j'aime, je diffère mes bienfaits afin qu'ils soient plus doux.* Soyez tranquilles. Notre divine puissance relèvera votre fils abattu, son bonheur va être au comble, ses épreuves ont été utiles, et elles sont finies. Notre étoile souveraine a présidé à sa naissance, et c'est dans notre temple qu'il a été marié. Relevez-vous et disparaissez ! Il sera l'époux fortuné de la princesse Imogène, et d'autant plus heureux qu'il aura plus souffert. »

Nous voici au dénoûment. Que de choses vont s'expliquer en présence de Cymbeline siégeant dans sa tente royale au milieu de tous les personnages du drame rassemblés autour de lui ! Dans « cette forêt de détails touffus », comme il dit, dans « cette ramification infinie de circonstances », comment le pauvre roi y verra-t-il clair ? un plus intelligent y perdrait son latin. « Tenez-vous à mes côtés, dit-il, en commençant, au vieillard et aux deux jeunes gens inconnus qui ont été les principaux auteurs de la victoire; tenez-vous à mes côtés, vous que les dieux ont faits les sauveurs de mon trône. Quelle douleur pour mon cœur qu'on n'ait pu retrouver le pauvre soldat qui a si magnifiquement combattu, dont les haillons faisaient honte aux armures dorées, et dont la poitrine nue était plus hardie que les boucliers impénétrables ! »

Le noble Lucius implore de Cymbeline la liberté pour son page, qui est né Breton. Le roi l'accorde ; il ne reconnaît pas d'abord Imogène (Pisanio seul l'a reconnue), mais l'instinct de la nature lui parle en sa faveur, et il permet au bel enfant de lui demander la grâce qu'il voudra.

Imogène, apercevant Iachimo dans la foule, l'anneau de Posthumus au doigt (c'était l'enjeu du pari qu'il a gagné), réclame pour toute faveur que ce gentilhomme explique publiquement de qui il tient cet anneau. « Qu'est-ce que cela lui fait ? » dit tout

bas Posthumus. Iachimo, bourrelé de remords, fait la confession la plus complète. Il s'accuse lui-même d'infâme trahison, il reconnaît la pureté d'Imogène et tous les mérites de Posthumus. Celui-ci alors éclate en malédictions contre Iachimo et en imprécations contre lui-même. « Je suis Posthumus, et c'est moi qui ai tué ta fille... Crachez-moi au visage, jetez-moi des pierres, couvrez-moi de boue ! Ameutez contre moi les chiens de la rue ! Que chaque criminel soit appelé Posthumus Léonatus ! Son crime sera toujours moindre que le mien. O Imogène ! ma reine, ma vie, ma femme ! O Imogène, Imogène, Imogène !...

IMOGÈNE (*s'élançant vers lui*). — Du calme, Monseigneur! écoutez, écoutez.....

POSTHUMUS. — Est-ce que je laisserai faire un jeu de ceci? Page insolent, à ta place ! »

(*Il la frappe, et elle tombe évanouie.*)

Pisanio vole au secours d'Imogène : « C'est ma maîtresse et la vôtre ! c'est notre princesse Imogène » ! Mais celle-ci le repousse, croyant que Pisanio a voulu l'empoisonner dans la montagne. « Madame, que les dieux me lapident de leurs foudres si, en vous donnant cette boîte, je ne la croyais pas chose précieuse; je la tenais de la reine. »

C'est le tour du médecin d'intervenir et de révéler, avec les pratiques de la feue reine, ce qu'il faisait pour les rendre inoffensives.

Imogène et Posthumus tombent dans les bras l'un de l'autre. Cymbeline bénit sa fille. « Imogène, ta mère est morte. — J'en suis attristée, seigneur. — Oh ! elle fut criminelle ! et c'est bien sa faute si nous nous revoyons de façon si étrange. Quant à son fils, il a disparu, nous ne savons où ni comment. »

Pisanio raconte ce qu'il sait de l'équipée de Cloten. « A moi d'achever son récit, dit Guidérius. Je l'ai tué. »

Cymbeline condamne à mort Guidérius. Alors Bélarius prend la parole; il découvre le secret de la naissance royale des jeunes gens, son propre nom et le larcin qu'il a commis. Cymbeline pardonne. « Le service que vous m'avez rendu tous trois est plus extraordinaire que ce que tu dis... Oh ! il m'est donc né trois enfants à la fois? Jamais mère ne fut plus heu-

euse de sa délivrance..... O Imogène, tu y perds un royaume.
— Non, Monseigneur, j'y gagne deux mondes. »

Voilà le beau mot de la pièce. La perte d'une couronne met e comble au bonheur d'Imogène : désormais elle sera toute à Posthumus et à ses frères. Les joies de l'amour et de la famille sont l'univers pour elle ; les soins de la royauté ne seraient qu'un trouble-fête. Si quelque chose avait répandu jadis une ombre sur son mariage, c'est la pensée, non point que Posthumus n'était pas d'aussi grande naissance qu'elle, mais qu'elle n'était pas d'aussi humble origine que lui. Déjà, dans la montagne, elle avait souhaité que les deux jeunes gens fussent ses frères : « Que le ciel n'a-t-il permis qu'ils fussent les enfants de mon père ! alors le prix de ma personne eût été moins grand, et par là plus en rapport avec toi, Posthumus. »

Le bonheur est communicatif. Pour que tout le monde soit heureux, Cymbeline rend la liberté aux prisonniers. « Et ce soldat disparu, qui a combattu si noblement, comme il ferait bien ici ! comme il rehausserait la gratitude d'un roi !

— Seigneur, dit alors Posthumus, je suis le soldat qui accompagnait ces trois braves sous le vêtement du pauvre. » Et en même temps il pardonne à Iachimo agenouillé devant lui.

« Noble sentence ! s'écrie le roi. Que le mot d'ordre pour tous soit : Pardon !... Commençons par la paix... Caïus Lucius, quoique vainqueurs, nous nous soumettons à César et à l'Empire romain, et nous promettons de payer notre tribut accoutumé. Nous ne l'avons refusé que d'après les conseils d'une reine criminelle ; et le ciel, dans sa justice, a fait tomber sur elle et sur sa race tout le poids de son bras. Louons les dieux, et que la fumée de nos sacrifices monte jusqu'à leurs narines de nos autels bénis ! Annonçons cette paix à tous nos sujets. Mettons-nous en marche. Que les enseignes romaines et bretonnes flottent amicalement unies. Traversons ainsi la ville de Lud, et allons dans le temple du grand Jupiter ratifier notre paix ; scellons-la par des fêtes. En avant ! Jamais guerre ne se termina par une paix si heureuse et si prompte, avant même que les guerriers aient lavé leurs mains ensanglantées ! »

Tel est le drame de *Cymbeline*. Shakespeare a écrit des œu-

vres plus fortes et plus vraies; il n'en a point fait de plus poétique. Les jugements à contre-sens qu'on a portés sur cette pièce, soit pour la blâmer, soit pour la louer à l'excès, viennent de ce qu'on n'a pas assez reconnu son caractère purement idéal et fantastique[1]. C'est le propre de la fantaisie de mêler au hasard les temps et les lieux : voilà pourquoi la Rome d'Auguste et la Rome de Boccace, l'ancienne Bretagne et la Renaissance se trouvent ici confondues. Hommes et choses, tout porte un cachet idéal. Imogène est assurément le plus beau caractère de femme qui soit dans le théâtre du poète. Mrs Jameson a remarqué qu'elle unit en sa personne les qualités diverses des autres héroïnes de Shakespeare : « l'enthousiasme de Juliette, la fidélité et la constance d'Hélène de Narbonne, la dignité et la pureté d'Isabelle, la douceur de Viola, le sang-froid et l'intelligence de la Portia du *Marchand de Venise*. » Qu'est-ce à dire, sinon qu'Imogène est parfaite? Mais alors, elle appartient au rêve plutôt qu'à la réalité, au ciel plutôt qu'à la terre, et je ne sais à quoi Gervinus a pensé en prétendant qu'après Hamlet c'était « la plus riche exécution du pinceau de Shakespeare ». On ne peint pas l'idéal, on l'esquisse seulement. Si les poètes placent volontiers leur idéal moral dans les femmes, c'est tout simplement parce que les femmes ont moins d'individualité que les hommes et qu'il est plus aisé de les dessiner en quelques traits.

L'écueil des drames où le vice et la vertu sont exactement rétribués, c'est le prosaïsme. Pour éviter cet écueil, il faut fuir la terre et se lancer à voiles déployées dans la poésie pure, c'est-à-dire dans le fantastique et l'idéal. L'instinct de Shakespeare l'a heureusement compris, et grâce à cette navigation en pleine mer, en plein ciel, il a conduit son vaisseau à bon port.

1. Ce caractère fantastique donne à la pièce de *Cymbeline* assez de ressemblance, pour le fond et pour la forme, avec les comédies proprement dites de Shakespeare, pour que M. Ulrici ait cru pouvoir la classer dans cette catégorie.

XII

ŒDIPE ET LEAR. — ANTIGONE ET CORDELIA.

Le roi Lear victime de la fatalité comme Œdipe : sa folie *antérieure;* progrès de cette maladie mentale. — Haute généralité d'Antigone, individualité de Cordelia.

Trois tragédies de Shakespeare, *le Roi Lear*, *Macbeth* et *Hamlet*, vont maintenant nous offrir l'une après l'autre la matière de quelques rapprochements avec la tragédie grecque : il y a certaines analogies de situation et de rôle entre Œdipe et Lear, entre Antigone et Cordelia; le drame de *Macbeth*, par sa belle structure, par la place qu'y occupent les démons, les apparitions et les oracles, par la fatalité réelle ou apparente qui pèse sur le libre arbitre du héros, enfin par la raideur farouche de l'héroïne, est plus rempli qu'aucune autre pièce de Shakespeare de l'esprit de l'antique tragédie; quant à Hamlet, il est l'Oreste des temps modernes. Ces exemples particuliers serviront à illustrer nos remarques générales et à donner un relief plus vif à la différence des arts et des mœurs. Il n'est peut-être pas inutile de répéter que là est l'unique sens des études de littérature comparée que nous poursuivons. On peut considérer Hamlet en lui-même et Oreste en lui-même; mais si on compare ces deux personnages, le rapprochement et le contraste jettent sur l'un et sur l'autre une lumière redoublée et font mieux ressortir ce que les logiciens appellent le genre prochain et la différence spécifique : voilà toute l'ambition de ces parallèles. Il ne s'agit nullement, comme on l'eût fait autrefois,

de montrer qui, de Shakespeare ou de Sophocle, a été le meilleur poète; l'immixtion dans nos recherches de la moindre préoccupation de ce genre changerait sur-le-champ un travail qui peut avoir son intérêt en un tissu d'enfantillages et de sottises d'un autre temps. Il importe donc, pour l'honneur de ces études, qu'il ne puisse y avoir à cet égard aucun malentendu.

Œdipe, chassé par ses fils, les maudit, de même que Lear maudit ses filles qui l'ont mis à la porte de leur maison. La situation est analogue, mais les âmes et les sentiments diffèrent. Œdipe a toute la majesté d'un organe des dieux ; il est plus imposant que pathétique. Il y a même, à notre point de vue moderne, quelque chose de trop raide et de trop dur dans l'inflexible obstination avec laquelle il repousse Polynice, qui, instruit par le malheur et touché de repentir, vient demander pardon à son père. C'est qu'Œdipe est plus qu'un homme et moins qu'un homme : instrument de la fatalité, il ne serait pas libre de conjurer, quand même il le voudrait, l'effet des imprécations qu'il a lancées contre ses fils et que les Euménides ont recueillies. Un passage des *Phéniciennes* exprime avec force cette absence de liberté morale chez le petit-fils de Labdacus : « Malheureux, s'écrie le pauvre père, j'ai causé la perte de mes enfants en transportant sur eux les malédictions prononcées contre moi par Laïus : car *je ne suis pas par nature assez insensé pour avoir exercé une telle fureur contre la vie de mes fils, si un dieu ne m'y avait poussé.* » La fatalité enchaîne à ce point tous les membres de la famille d'Œdipe, que ses fils eux-mêmes n'ont pas été libres de ne pas exiler leur père ! ils n'ont fait qu'obéir à la volonté d'Apollon. Mais alors pourquoi Œdipe leur reproche-t-il cette action ? Avouons qu'il y a là un cercle vicieux, où la raison et la logique ont bien de la peine à pénétrer. « Et c'est là, disait Schiller, ce qui, même dans les plus excellentes pièces du théâtre grec, nous laisse encore quelque chose à désirer : dans toutes ces pièces, en fin de compte, c'est à la fatalité qu'on fait appel, et pour notre raison, qui prétend retrouver la raison en toutes choses, il reste là un nœud qui ne se dénoue pas. »

En opposition avec Œdipe, qui est soumis à l'ascendant d'un pouvoir mystérieux, le roi Lear sera-t-il pour nous, comme pour

M. Saint-Marc Girardin, le représentant de la liberté humaine dans ses faiblesses et dans ses caprices? Je vais citer les paroles de l'habile critique, d'abord parce qu'elles renferment une part de vérité qu'on ne saurait mieux exprimer, et puis parce que j'aurai à les contredire sur un point :

« Si le roi Lear, dit M. Saint-Marc Girardin, est chassé par ses deux filles, Goneril et Régane, à qui il a partagé son royaume, c'est sa faute; car il a méprisé les avis de Kent, son plus ancien et son plus fidèle serviteur, qui lui conseillait de ne point abdiquer son pouvoir et de ne pas se confier à la reconnaissance de ses deux filles. Non seulement le roi Lear a méprisé et exilé le fidèle Kent, il a encore chassé la jeune Cordelia, sa fille chérie, la seule qui l'aime d'un amour sincère et désintéressé. Mais l'amour filial de Cordelia ne sait pas trouver, pour s'exprimer, les phrases déclamatoires de ses deux sœurs, Régane et Goneril; elle se tait quand son père lui demande, comme à ses sœurs, de lui dire combien elle l'aime, lui offrant un empire en retour des protestations de tendresse qu'il attend d'elle; elle se tait, car les sentiments sincères et vrais parlent peu, et Lear ne compren pas combien ce silence est plein d'affection. Il préfère à ce muet dévoûment le langage emphatique et faux de Régane et de Goneril. Ne nous étonnons pas qu'avec cette impatience de passions que Shakespeare lui a données, le roi Lear perde la raison aussitôt que l'ingratitude de ses filles vient lui révéler ses fautes. Les natures passionnées et faibles, qui ne veulent pas prévoir le mal, quoique averties, ne savent pas plus tard le supporter. Tel est le roi Lear. Sa douleur et sa colère n'ont pas le calme et la gravité du vieil Œdipe. Œdipe est tranquille et ferme, parce qu'il n'a jamais fait qu'obéir à la mystérieuse volonté des dieux, et non à la sienne. Dans le roi Lear, la douleur touche au désespoir et la colère à la fureur, parce que, sa volonté ayant fait tout le mal, la pensée qu'il aurait pu éviter ses malheurs vient sans cesse les envenimer et les aigrir. De là sa folie[1]. »

De là sa folie, dit M. Saint-Marc Girardin. Je crois que la folie de Lear est antérieure, et que la suite des événements ne fait que développer, selon un progrès régulier et rapide, un germe

1. *Cours de littérature dramatique*, t. I, p. 189

qui existe très visiblement dès le début. La folie seule du roi, prenons-y garde, peut rendre admissible et supportable l'invraisemblance de sa conduite au premier acte. Il est tellement absurde avec Cordelia, que ses deux filles aînées elles-mêmes en sont choquées : « La déraison avec laquelle il vient de chasser notre sœur, dit Goneril, est trop grossièrement manifeste.

RÉGANE. — C'est une infirmité de sa vieillesse; cependant il ne s'est jamais qu'imparfaitement possédé.

GONERIL. — Dans la force et dans la plénitude de l'âge, il a toujours eu de ces emportements. »

L'évidente aliénation mentale du roi Lear atténue, excuse même jusqu'à un certain point les premiers procédés de ses deux filles à son égard ; avant le moment où elles se montrent odieusement dénaturées, elles ne sont qu'adroites et froidement prudentes. Il n'est pas juste de leur faire un grief sérieux des protestations ampoulées de leur tendresse; elles devenaient ainsi souveraines à peu de frais, et débarrassaient leur vieux père du fardeau d'un sceptre qu'il n'était plus capable de porter. Les faits ne permettent pas de mettre à leur charge aucun complot prémédité sous main pour lui rendre la vie impossible, lorsqu'après son abdication il va loger à tour de rôle chez chacune d'elles avec cent chevaliers. « Pour lui, personnellement, dit en termes formels Régane à sa sœur, je le recevrais volontiers. » Mais ses cent chevaliers étaient insupportables. Les prétendants de Pénélope installés dans le palais d'Ulysse, mettant son garde-manger à sac et courant après les chambrières, n'étaient pas de plus insolents parasites. Aucune personne sage ne peut épouser la querelle du vieillard, lorsque ses filles lui demandent de réduire sa suite, et, sur son refus, prennent le parti d'en congédier elles-mêmes la moitié, puis les trois quarts, puis tout. « Qu'avez-vous besoin de vingt-cinq domestiques, de dix, de cinq, pour vous suivre dans une maison où un personnel deux fois plus nombreux a ordre de vous servir ? »

De savants médecins aliénistes ont admiré la justesse des observations ou des intuitions de Shakespeare dans la peinture de la folie, et ils estiment qu'aucun ouvrage du poète n'offre de

cette affection mentale une étude plus exacte et plus complète que la tragédie du *roi Lear*. Le docteur Onimus, dans un article de la *Revue des Deux Mondes*[1], a consigné d'intéressantes remarques sur ce sujet, à la suite de quelques spécialistes étrangers, MM. Bucknill, Pierre de Boismont, Kellog, Brigham, etc. « Tous les prodromes de la maladie du roi, écrit le docteur Onimus, sont nettement indiqués dès le début par la brusquerie de ses décisions, le manque de jugement, l'orgueil effréné, l'amour des hommages flatteurs... Comme il arrive chez beaucoup d'aliénés, Lear a le sentiment de son état, il supplie le ciel de ne pas permettre qu'il devienne fou : « Oh! que je ne devienne pas fou, pas fou, cieux propices! maintenez-moi dans mon bon sens, je ne veux pas devenir fou ! » Lorsque ses filles le laissent dehors par une nuit d'orage : « Par une nuit pareille!... O Régane! Goneril!... Votre bon vieux père dont le généreux cœur vous a tout donné ! Oh! la folie est sur cette pente; évitons-la. Assez! »

L'ingratitude de ses filles devient naturellement l'idée fixe du pauvre malade ; désormais, tous les objets extérieurs qui affectent ses sens ramènent par une association fatale sa pensée à cette préoccupation unique :

« Pluie, vent, foudre, flamme, vous n'êtes point mes filles : ô vous, éléments, je ne vous taxe pas d'ingratitude ! jamais je ne vous ai donné de royaume, jamais je ne vous ai appelés mes enfants! Vous ne me devez pas obéissance; laissez donc tomber sur moi l'horreur à plaisir : me voici pour souffre-douleur, pauvre vieillard infirme, débile et méprisé... Mais non, je vous déclare serviles ministres, vous qui, ligués avec deux filles perfides, lancez les légions d'en haut contre une tête si vieille et si blanche! »

Cette apostrophe aux éléments complices des crimes de l'homme est d'une poésie sublime, qui a été égalée et même surpassée par l'auteur des *Châtiments*. J'ose dire *surpassée*, parce que, l'expression n'étant pas moins belle, le sentiment qui se fait jour dans les vers du poète français est d'un ordre plus largement humain. Victor Hugo s'adresse à la mer, qui, autour des rochers de l'île de Jersey, joue et parle à son imagination, comme

1. 1er avril 1876.

si elle voulait distraire sa pensée du crime du Deux-Décembre :

Tu me dis : — Viens, contemple, oublie !
Tu me montres le mât qui plie,
Les blocs verdis, les caps croulants,
L'écume au loin, dans les décombres,
S'abattant sur les rochers sombres
Comme une troupe d'oiseaux blancs ;

La pêcheuse aux pieds nus qui chante,
L'eau bleue où fuit la nef penchante,
Le marin, rude laboureur,
Les hautes vagues en démence ;
Tu me montres ta grâce immense
Mêlée à ton immense horreur...

Non ! respecte l'âpre pensée,
L'âme du juste courroucée,
L'esprit qui songe aux noirs forfaits!
Parle aux vieux rochers, tes conquêtes,
Et laisse en repos mes tempêtes !
D'ailleurs, mer sombre, je te hais !

O mer ! n'est-ce pas toi, servante,
Qui traînes sur ton eau mouvante,
Parmi les vents et les écueils,
Vers Cayenne aux fosses profondes,
Ces noirs pontons qui sur tes ondes
Passent comme de grands cercueils !

N'est-ce pas toi qui les emportes
Vers le sépulcre ouvrant ses portes,
Tous nos martyrs au front serein,
Dans la cale où manque la paille,
Où les canons pleins de mitraille,
Béants, passent leur cou d'airain !

Et s'ils pleurent, si les tortures
Font fléchir ces hautes natures,
N'est-ce pas toi, gouffre exécré,
Qui te mêles à leur supplice,
Et qui de ta rumeur complice
Couvres leur cri désespéré !

Lear, rencontrant la nuit sur la bruyère dans une misérable hutte un homme en haillons et qui a l'air d'un fou, n'a toujours qu'une pensée : « Tu as donc tout donné à tes deux filles, que tu en es venu là? — Il n'a pas de filles, sire, fait doucement observer le fidèle Kent. — A mort, imposteur! rien au monde que des filles ingrates n'a pu précipiter la nature dans un tel abîme d'abjection. »

Dans la peinture de la démence du roi Lear, le poète observe avec soin la gradation du mal : les idées fixes conduisent aux hallucinations; le malade en vient insensiblement à ce degré de folie, qu'il croit voir ses filles dans des escabeaux, et qu'il s'avise de les faire juger par son bouffon, par Kent et par Edgar, proclamés justiciers.

Sur la conclusion de la tragédie, les autorités médicales que j'ai nommées plus haut font cette remarque, à l'honneur du tact judicieux de Shakespeare : « Tout autre auteur dramatique n'aurait pas manqué de faire revenir à la raison le pauvre roi par la force de l'amour filial. Loin de tomber dans cette faute, Shakespeare n'indique que le degré d'amélioration qui était possible pour un individu dont la constitution était originairement d'une sensibilité exagérée, et dont le cerveau avait été profondément troublé par la maladie. Lear s'abandonne à son amour paternel pour Cordelia avec autant d'exaltation qu'il en avait mis autrefois dans ses colères et dans ses violences. »

L'état pathologique du roi Lear ne nous permet donc pas d'établir entre Œdipe et lui, avec M. Saint-Marc Girardin, une complète opposition : d'une part, la fatalité; d'autre part, la liberté morale. Lear n'est pas entièrement le maître de sa destinée; il est soumis, comme Œdipe, à l'ascendant d'un pouvoir mystérieux. Il a sujet, plus que Roméo, d'accuser « les étoiles ennemies », et il pourrait répéter avec Glocester : « Ce que les mouches sont pour des enfants espiègles, nous le sommes pour les dieux; ils nous tuent pour leur plaisir. » L'homme est libre, c'est la règle du théâtre de Shakespeare; mais à côté de cette liberté morale qui brille à tous les yeux, sachons aussi apercevoir dans les ténèbres où il se cache une sorte de destin aveugle et sombre qui a survécu aux croyances antiques, parce qu'il est à la fois selon la nature des choses et selon la poésie.

De même qu'entre Œdipe et Lear, il y a entre Antigone et Cordelia un certain parallélisme. L'une et l'autre sont des modèles de piété filiale, le soutien et la consolation de leur vieux père proscrit. Mais la situation des deux héroïnes n'est point la même : Antigone n'a pas été maudite témérairement par Œdipe; aucune rupture violente des liens naturels ne place la vierge

grecque dans une position tragique vis-à-vis de son père. Tant qu'elle se borne à guider les pas errants d'un vieillard aveugle et persécuté, elle a son analogue plutôt dans le fidèle Kent ou mieux encore dans Edgar, que dans Cordelia.

A l'égard des caractères, voici ce qu'il y a de plus intéressant à observer : Antigone est plus *idéale;* Cordelia, plus *réelle;* la première est un type hautement général, presque abstrait; la seconde est une personne unique douée d'une physionomie distincte et délicatement nuancée. Otez à Antigone les quatre ou cinq vertus qui constituent sa noble nature, la piété filiale, la piété fraternelle, la piété envers les morts, l'amour de la vérité et l'obéissance au devoir : on ne voit pas trop quelle idée pourra rester du personnage dans notre imagination; Cordelia, au contraire, existe indépendamment des grandes qualités morales de son rôle. Elle n'est pas la simple incarnation de l'amour filial ou du respect de la vérité : elle est *Cordelia*, c'est-à-dire un certain individu ayant son cachet original. Un de ses signes particuliers était une excessive réserve; la pudeur qui retient dans la première scène l'expression de ses sentiments naturels et qui cause la fureur du roi, caractérise tout ce qui sort de sa bouche dans les deux ou trois occasions fort rares où cette créature si discrète se produit devant nos yeux. Jamais ses paroles ne rendent toute sa pensée; plus son émotion est profonde, plus l'éloquence lui fait défaut. Elle dit très peu de mots à son vieux père, qui se réveille entre ses bras. D'ailleurs, elle n'a pas besoin de parler; ce n'est pas ce qu'elle dit, ce n'est pas même ce qu'elle fait, qui attire notre sympathie : c'est sa personnalité physique et morale; nous l'aimons, parce qu'elle exerce sur nous un charme, comme elle en exerçait un sur le roi, qui, avant d'avoir perdu toute sa raison, avait pour elle une préférence de cœur; comme elle en exerçait un aussi sur le fou, qui, depuis le départ de sa jeune maîtresse pour la France, est tombé dans une noire mélancolie. Notre oreille entend le son de sa voix, qui « était toujours douce, calme et basse ». Elle vit enfin dans notre souvenir, où son image demeure fixée par le portrait si ressemblant qu'un chevalier nous fait d'elle, au moment où elle reçut une lettre de Kent qui l'informait de la cruauté de ses sœurs et du misérable état de son père :

« KENT. — Notre lettre a-t-elle arraché à la reine quelque démonstration de douleur?

LE CHEVALIER. — Oui, Monsieur, elle l'a prise, l'a lue en ma présence; de temps à autre une grosse larme oscillait sur sa joue délicate; on eût dit qu'elle dominait en reine son émotion, qui, rebelle obstinée, cherchait à régner sur elle.

KENT. — Oh! elle a donc été émue!

LE CHEVALIER. — Pas jusqu'à l'emportement; la patience et la douleur luttaient à qui lui donnerait la plus suave expression. Vous avez vu le soleil luire à travers la pluie: ses sourires et ses larmes apparaissaient comme au plus beau jour de mai...

KENT. — N'a-t-elle pas fait quelque observation?

LE CHEVALIER. — Oui, une fois ou deux, elle a soupiré le nom de *père*, haletante comme s'il lui oppressait le cœur. Elle s'est écriée : *Mes sœurs! mes sœurs !... Opprobre des femmes! mes sœurs! Kent! mon père! mes sœurs! Quoi! pendant l'orage! pendant la nuit! Qu'on ne croie plus à la pitié!* Alors elle a secoué l'eau sainte de ses yeux célestes et, baissant la tête, a éclaté en sanglots; puis, brusquement, elle s'est échappée pour être toute à sa douleur. »

Cordelia n'est pas une figure purement idéale, comme Imogène. Par un heureux effet des légères imperfections d'esprit, sinon de cœur, que l'art du poète lui a prêtées et qui ne sont chez elle qu'une grâce de plus, elle est vraie d'une vérité réelle. Là est la principale différence de cette tendre créature avec la fière Antigone, dont la beauté morale est d'un ordre plus qu'humain. Mrs Jameson a bien rendu les deux sortes d'impression que font sur nos âmes, d'une part, la grandeur de la fille aînée d'Œdipe, d'autre part, le charme sympathique de la cadette du roi Lear, lorsqu'elle a dit qu'à l'héroïne grecque nous donnons notre admiration, nos larmes à Cordelia.

XIII

SPECTRES ET DÉMONS DANS *MACBETH*, DANS LES AUTRES TRAGÉDIES DE SHAKESPEARE ET DANS LE THÉATRE ANTIQUE ET MODERNE EN GÉNÉRAL.

Foi d'Eschyle aux démons : réalité des apparitions dans son théâtre. — Scepticisme d'Euripide : simples hallucinations de son Oreste. — Que les apparitions dans le théâtre de Shakespeare sont tantôt objectives et tantôt subjectives. — Superstitions communes à tous les hommes et particulières au XVIe siècle. — Réalité historique des sorcières de *Macbeth*. — Tendances trop rationalistes de la nouvelle exégèse de Shakespeare. — Caractère à la fois objectif et subjectif du fantôme du vieil Hamlet. — Rêve de Richard III. — Première hallucination de Macbeth : le poignard fantastique. — Apparition de l'ombre de César à Brutus. — Seconde hallucination de Macbeth : le spectre de Banquo. — Le spectre de Ninus dans la *Sémiramis* de Voltaire : une erreur de Lessing.

La tragédie de *Macbeth* est de toutes celles de Shakespeare la plus ressemblante par la forme et par le fond aux grandes compositions de l'antique tragédie. Elle a l'unité et la rapidité du drame classique ; rien n'y complique, rien n'y retarde la marche de l'action, qui, de la première scène à la dernière, tend à grands pas vers la catastrophe. Le caractère plastique de la haute tragédie grecque se retrouve dans cet ouvrage jusqu'à un certain point : l'intérêt du spectacle est plutôt dans les événements extérieurs que dans les sentiments intimes des personnages ; l'activité du héros est toute dirigée vers des résultats concrets, matériels, et si l'on compare *Macbeth* aux autres tragédies de Shakespeare, on y trouvera relativement peu de psychologie, beaucoup plus, à coup sûr, que dans un drame d'Eschyle, mais beaucoup moins que dans *Hamlet* ou *Othello*. C'est une œuvre

plus sublime que pathétique, où règne surtout la terreur, sentiment voisin de l'admiration, et où la pitié, bien que présente aussi, ne cause à la sensibilité aucun malaise prolongé et pénible. Mais ce qu'il y a de plus antique dans la tragédie de *Macbeth*, c'est l'action visible d'un pouvoir surnaturel comprimant dans une certaine mesure ou paraissant comprimer la liberté humaine; on y rencontre ces oracles ambigus qui, en s'accomplissant au pied de la lettre, trompent celui qui s'y était confié; on y rencontre surtout ces puissances démoniaques, qui, lorsqu'elles ont une fois paru sur la scène épouvantée, n'ont pas besoin de continuer à l'occuper pour remplir le drame du sentiment de leur présence et de leur domination.

Tous les critiques qui ont parlé des apparitions dans le théâtre d'Eschyle, ont été obligés d'aller jusqu'à Shakespeare et de s'arrêter là pour trouver son émule dans l'art d'évoquer les démons et les fantômes, et il n'y a qu'une voix dans la littérature pour dire qu'Eschyle et Shakespeare sont les seuls poètes qui aient su faire usage du surnaturel. Est-ce parce qu'ils ont été des artistes plus habiles que les autres à exploiter ce coin de superstition que l'on découvre au fond de toutes les natures d'hommes? ou bien est-ce parce qu'ils rencontraient dans les croyances populaires de leur temps un appui solide, qui manque aux poètes des âges plus éclairés? Je ne vois aucune raison pour ne pas admettre à la fois les deux explications. Le théâtre du moyen âge évoquait les puissances du ciel et de l'enfer; il rencontrait alors la foi, qui faisait naïvement accepter ces apparitions; mais il n'avait point l'art, qui pourrait nous les faire admirer aujourd'hui. Gœthe, dans *Faust*, Byron, dans *Manfred*, ont mis des spectres et des démons sur la scène : ce n'est ni le talent ni le génie qui manquait à ces deux grands poètes; mais leur merveilleux ne produit pas un puissant effet dramatique, parce qu'il a quelque chose d'artificiel et qu'il ne procède point d'une harmonie profonde de l'inspiration poétique avec les croyances contemporaines du peuple. Cette double condition, d'un art tout à fait supérieur et d'une inspiration profondément d'accord avec l'instinct populaire, Eschyle et Shakespeare, seuls parmi les poètes anciens et modernes, l'ont pleinement remplie.

Eschyle croyait aux démons. Les Euménides pour lui n'étaient

point une métaphore ; je dis plus : elles n'étaient pas la personnification poétique des tourments de la conscience. Puissances de l'enfer, réellement existantes et chargées d'un rôle moins moral que matériel, elles poursuivaient sur les parricides la violation de la première loi de la nature [1]. Le châtiment dont elles frappaient le coupable était corporel : c'était quelque maladie, la lèpre, par exemple, « dont les mâchoires sauvages rongent la chair »; ou bien elles suçaient comme des vampires le sang du meurtrier: « Tu dois donner du sang pour ce sang ; il faut que ton corps tout vivant fournisse à ma soif; il faut que je me désaltère à longs traits dans le rouge et amer breuvage. » Oreste fuit devant la persécution de ces agents grossiers et sanguinaires. Il est le plus malheureux des hommes, en ce sens qu'il est la victime et le jouet des divinités infernales, mais non pas au sens où un criminel moderne est malheureux ; car il n'a point de remords. Ferme dans sa foi religieuse et fort de la justice de sa cause, il s'appuie sur une autre divinité protectrice, ennemie des Euménides, sur le dieu du ciel, Apollon, qui lui a commandé de tuer sa mère. Tel est toujours le caractère du conflit dramatique dans la haute tragédie : c'est un conflit purement extérieur et divin.

Il ne serait pas possible de rêver une transformation plus radicale que celle qu'on vit s'opérer dans la tragédie grecque par une évolution naturelle, lorsque Euripide, après Eschyle, remit le même sujet au théâtre. Euripide, poète moral, philosophe éclairé et sceptique en matière de religion, ne pouvait porter sur la scène, sans une altération profonde, des croyances que l'élite de ses contemporains avait abandonnées. Il ne croyait plus à la réalité objective des puissances du ciel et de l'enfer. Il ne comprenait plus cet étonnant mystère, qui est toute la théologie du drame antique : des personnages *saintement criminels*, comme Oreste, comme Antigone, et rendus tragiques précisément par ce mélange de justice et de culpabilité : *facto pius et sceleratus eodem*. Dans le théâtre d'Euripide, les dieux se retirent du premier plan, le surnaturel s'efface, et la vraie humanité paraît avec ses passions et ses souffrances. Oreste devient un misérable pécheur, que le remords ronge intérieurement et ré-

1. Courdaveaux, *Eschyle, Xénophon et Virgile*.

duit à l'extrémité de la prostration physique et morale. Quand on lui demande le nom du mal qui le consume : « Ma conscience, répond-il, le sentiment de l'atrocité de mon forfait[1]. » L'intensité de l'idée fixe qui l'obsède le fait tomber dans un véritable *délire*, expression qui manquerait de justesse si on l'appliquait aux épouvantes sacrées de l'Oreste d'Eschyle; mais celui d'Euripide a des hallucinations proprement dites.

Sa sœur Électre veille auprès du malade couché dans son lit.

« Hélas! mon frère, ton œil se trouble; tout à coup te voilà rendu à tes fureurs, toi tout à l'heure dans ton bon sens.

— O ma mère! je t'en conjure, n'excite pas contre moi ces filles au visage sanglant et à la tête hérissée de serpents. Les voici, les voici qui fondent sur moi!

— Infortuné, demeure tranquille sur ta couche; car tu ne vois rien de ce que tu crois si bien voir.

— O Phébus! elles vont m'immoler, ces prêtresses des enfers, ces déesses redoutables, aux visages de chien et aux regards terribles.

— Non, je ne te lâcherai point, je te serrerai dans mes bras, je contiendrai tes élans furieux.

— Lâche-moi, furie impitoyable, qui me saisis par le milieu du corps pour me précipiter dans le Tartare!

— Ah! malheureuse que je suis! quel secours invoquer?...

— Donne-moi cet arc de corne, présent d'Apollon, avec lequel il m'a dit de repousser les déesses, si elles m'épouvantaient par leurs transports frénétiques... N'entendez-vous pas, ne voyez-vous pas la flèche ailée qui s'échappe de l'arc inévitable? Eh bien! qu'attendez-vous donc? élancez-vous dans les airs sur vos ailes, et accusez les oracles de Phébus... Hélas! quelle est cette défaillance? Pourquoi suis-je hors d'haleine, et me suis-je élancé hors de mon lit? »

Ainsi l'Oreste d'Euripide est un malade d'esprit, un simple aliéné; le spectateur n'a pas autre chose sous les yeux qu'un accès naturel de démence, et les seules apparitions que le poète libre penseur consente à admettre dans son théâtre, sont celles que la science reconnaît: des apparitions subjectives, en d'autres termes,

1. Jules Girard, *le Sentiment religieux en Grèce.*

des hallucinations. — Le monologue de l'ombre de Polydore, par lequel s'ouvre la tragédie d'*Hécube*, n'a aucune prétention dramatique et n'est là que pour servir de prologue à la pièce.

Les apparitions, dans le théâtre de Shakespeare, sont tantôt *objectives*, c'est-à-dire qu'elles ont une existence réelle, indépendante de l'état mental des personnes qui les voient; et tantôt *subjectives*, c'est-à-dire sensibles à la vue d'un seul personnage halluciné, bien que, dans ce cas, elles puissent être visibles aussi pour les spectateurs, s'il plaît au poète dramatique d'objectiver l'hallucination.

En admettant sur la scène l'apparition matérielle des puissances et des hôtes d'un monde supérieur aux sens, Shakespeare suivait d'abord simplement son instinct de poète. Honteuse ou avouée, la foi au merveilleux existe chez tous les hommes. Les sages ne sauraient condamner entièrement la superstition des fous; car s'ils sont sages, ils seront modestes, et ils penseront comme Hamlet « qu'il y a plus de choses au ciel et sur la terre qu'il n'en est rêvé dans notre philosophie »; peut-être même iront-ils jusqu'à dire avec le vieux seigneur Lafeu, dans *Tout est bien qui finit bien:* « On prétend qu'il n'y a plus de miracles, et nous avons des philosophes qui déclarent toutes simples et tout ordinaires les choses surnaturelles et inexplicables; voilà ce qui fait que nous traitons de puérilités les plus redoutables prodiges, en nous retranchant dans une science prétendue, au lieu de nous résigner à une ignorante terreur. » Les hommes chez qui la folle du logis est souveraine, les purs poètes, tels que Lord Byron ou Victor Hugo, ne sont pas seuls à être superstitieux : les esprits les plus froids et les plus positifs le deviennent aisément, dès qu'ils cessent de se surveiller. Hobbes, le grand matérialiste anglais, avait peur des apparitions et craignait de rester seul la nuit; Malherbe, esprit tout de prose, ennemi juré, non seulement de l'abus, mais de l'usage de l'imagination poétique (il avait aversion, écrit son disciple Racan, contre les fictions poétiques), Malherbe raconte sans s'étonner dans une lettre à Pereisc un phénomène surnaturel qui accompagna l'assassinat d'Henri IV, et on peut lire, dans la dernière grande édition de ses œuvres, une histoire authentique de revenant, très sérieusement racontée et tout entière

écrite de sa main, qu'on a retrouvée dans ses papiers [1]. Des artistes parfaitement équilibrés, chez qui l'esprit et la raison faisaient un juste contrepoids à l'imagination créatrice, comme Gœthe et Mérimée, ont eu leurs moments de superstition. Socrate lui-même, le plus sage des hommes, était extrêmement superstitieux. Je crois donc qu'en admettant le merveilleux dans son théâtre, Shakespeare exploitait d'abord, en grand poète, une disposition générale et constante de la nature humaine.

Mais il y était en outre vivement sollicité par l'humeur particulière de son siècle. Le XVIe siècle offre une longue liste de grands hommes, non seulement de poètes, mais d'esprits pratiques, de savants, de philosophes, d'historiens, qui ont été superstitieux. Machiavel croyait, comme Benvenuto Cellini, à l'influence des astres sur les destinées humaines. Il écrit dans un de ses discours sur Tite-Live :

« Je ne sais d'où cela provient, mais on voit par les exemples tirés des temps anciens et modernes qu'il n'arrive jamais un événement important dans une cité ou dans un pays, qu'il n'ait été prédit ou par des devins, ou par des révélations, ou par des prodiges, ou par d'autres signes célestes... Je crois que, pour expliquer la cause de ces prodiges, il faudrait un homme qui eût des choses naturelles et surnaturelles une connaissance que nous ne possédons point. Il pourrait se faire cependant que les airs, suivant l'opinion de quelques philosophes, soient remplis d'intelligences célestes, qui, par leur nature, connaissent l'avenir, et qui, touchées de pitié pour les hommes, les avertissent par de tels pronostics, afin qu'il puissent se préparer à la défense. Quoi qu'il en soit, il n'en est pas moins vrai que toujours après de semblables prodiges les empires ont éprouvé des révolutions extraordinaires et inattendues. »

Guichardin dit de même : « Il y a des êtres aériens qui s'entretiennent avec les hommes, je le sais par expérience. » Je ne rappellerai pas le fougueux Luther, qui se débattait contre Satan en personne, dont la voix ressemble, disait-il, au grognement du porc, et qui lui lançait à la tête son encrier ; mais Érasme, le sceptique Érasme, raconte sérieusement comment le diable brûla

1. Édition Hachette, t. IV, p. VI.

une petite ville d'Allemagne le jeudi saint de l'année 1483. Bacon ne voulait pas qu'on rejetât absolument l'astrologie ni l'alchimie; il croyait à la vertu prophétique des songes; il raconte lui-même qu'étant à Paris, tandis que son père était à Londres, il rêva qu'il voyait la maison de celui-ci toute couverte d'un enduit noir, et que trois jours après il apprenait sa mort.

Si, des hautes régions de la pensée philosophique, nous descendons dans les croyances populaires du XVIe siècle, nous y verrons foisonner tous les genres de superstitions, et notamment la croyance aux sorcières et à la magie. Reginald Scott, dans son livre intitulé *la Sorcellerie dévoilée*, fait des sorcières la description suivante, qui concorde exactement avec la physionomie que leur a donnée Shakespeare :

« Les sorcières sont le plus souvent de vieilles femmes estropiées, chassieuses, maigres, horriblement ridées, pauvres et tristes créatures, dont l'esprit égaré est la demeure naturelle du diable. Qu'un meurtre ou quelque malheur vienne à se produire, elles seront aisément convaincues d'en être la cause, car leur imagination est constamment hantée des plus sombres idées. Ces malheureuses sont haïes de tous leurs voisins, mais si redoutées qu'on n'ose guère leur faire injure ou leur refuser ce qu'elles désirent. Elles vont de maison en maison et de porte en porte mendier une tasse de lait, une écuelle de soupe, ce qu'il faut pour soutenir leur misérable existence. »

En 1558, l'évêque Jewel disait dans un sermon prêché devant la reine Élisabeth :

« Votre Majesté me permettra-t-elle d'appeler son attention sur ce fait, que les sorcières et les magiciens se sont multipliés dans le royaume, depuis un an, d'une façon inquiétante ? C'est l'origine de toutes sortes de maux pour les sujets de Votre Majesté ; ils tombent dans une langueur qui les fait dépérir, les couleurs de la vie s'effacent sur leurs joues, leur peau se flétrit, leur langue s'embarrasse, et leur entendement se trouble. *Je prie Dieu que les maléfices des sorcières ne s'étendent pas plus loin que sur les sujets de Votre Majesté.* »

L'avis du pieux évêque ne fut pas perdu, et peu de temps après sa prédication une femme fut convaincue du crime de sorcellerie, parce qu'une rage de dents avait empêché la reine de dormir

pendant plusieurs nuits de suite. Jacques Ier fit mieux. Il instruisit un grand procès contre deux cents magiciennes accusées d'avoir attenté à ses jours, suivit l'instruction avec une curiosité passionnée, composa, à la lumière des révélations qui furent faites alors, un savant traité de la *Démonologie*, décréta en 1603 la peine de mort contre les sorcières, et brûla durant les vingt-deux années de son règne plus de six cents vieilles femmes[1].

Les sorcières de *Macbeth*, avec les bizarres entretiens qu'elles ont ensemble sur leurs exploits, dont le principal était l'égorgement du bétail et spécialement des cochons, avec leur chaudière bouillante où elles font une cuisine de haut goût composée d'ingrédients exquis : filet de couleuvre, aile de chat-huant, patte de crapaud, foie de juif, fiel de bouc, branches d'if cassées dans une éclipse de lune, doigt d'enfant étranglé à sa naissance et jeté dans une fosse, etc., les sorcières de *Macbeth* ne sont point l'invention fantastique d'un goût barbare ; ce sont des personnages historiques et réels ; elles ne disent rien, ne font rien qui ne se trouve dans la *Démonologie* de Jacques Ier ou dans les pièces du grand procès dont je parlais tout à l'heure ; leur langage et leurs actes ne peuvent être expliqués que par les commentaires de l'érudition. — Au point de vue esthétique, Shakespeare a bien fait de conserver à ces horribles personnages leur laideur traditionnelle. Les agents du monde infernal ne doivent pas être beaux. Telles étaient aussi les furies d'Eschyle, ces abominables filles, comme les appelle Apollon, ces vieilles, dont la couche était en horreur aux dieux, aux hommes et aux brutes même, chiennes monstrueuses de l'enfer, répandant autour d'elles un souffle empoisonné et distillant du venin de leurs yeux. Quand elles firent leur entrée sur la scène, au témoignage du grammairien grec Pollux, des femmes se trouvèrent mal, des enfants furent pris de convulsions et moururent. Schiller, dans sa traduction de *Macbeth*, n'a pas su résister à la tentation d'idéaliser les sorcières, comme Milton, dans son *Paradis perdu*, avait idéalisé les démons. Eschyle, Dante, Shakespeare, Gœthe, avec un instinct supérieur de l'art et de la vérité, ont compris que le prin-

1. Kreyssig, *Vorlesungen über Shakespeare*, t. II, p. 144 et suiv.

cipe du mal devait être poétiquement figuré aux yeux sous le symbole de la laideur.

D'ailleurs, dans sa représentation dramatique des sorcières, Shakespeare ne s'en est point tenu à un vulgaire réalisme. Les souvenirs de l'antique mythologie, les noms classiques d'Hécate et de l'Achéron, viennent se mêler dans ses vers aux légendes populaires et aux termes barbares de Graymalkin et de Paddock. La pluie et les vents, le tonnerre et les éclairs, cette bruyère désolée où les esprits du mal mènent leur sabbat et dansent en rond, toute cette sombre poésie de la nature compose un fond de paysage admirablement approprié aux créatures sataniques qui s'y détachent. Le drame de *Macbeth* est une grande symphonie fantastique et funèbre, dont la note fondamentale est donnée, dès le premier coup d'archet, par ce dialogue bref et rapide des trois sorcières au milieu du sifflement aigu de l'orage :

« Quand nous réunirons-nous de nouveau toutes les trois? sera-ce par le tonnerre, les éclairs ou la pluie?

— Quand le hourvari aura cessé, quand la bataille sera perdue et gagnée.

— Ce sera avant le coucher du soleil.

— En quel lieu?

— Sur la bruyère.

— Pour y rencontrer Macbeth.

— Au revoir tout à l'heure! Le beau est horrible et l'horrible est beau. Disparaissons dans le brouillard et l'air impur. »

Le poète appelle cet infernal trio les *sœurs fatidiques*; c'est le mot dont s'était servi un traducteur anglais de Virgile au XVIe siècle pour désigner les Parques[1]; et nous lisons dans la chronique d'Holinshed, où Shakespeare a puisé le sujet de sa tragédie :

« Ce fut l'opinion générale que les femmes qui apparurent à Macbeth et à Banquo étaient les sœurs fatidiques, c'est-à-dire les déesses de la destinée, ou bien quelques nymphes ou fées, douées par la nécromancie d'une science prophétique, parce que tout s'accomplit comme elles l'avaient dit. »

1. Hudson, *Shakespeare, his life, art and characters.*

Les deux ou trois scènes où les sorcières occupent seules le théâtre, leur apparition simultanée à Banquo et à Macbeth, prouvent avec évidence l'intention du poète de leur attribuer une existence réelle et objective. — Pareillement, il n'est pas possible de mettre en doute l'objectivité du fantôme du vieil Hamlet, puisqu'il s'est promené devant les soldats sur les remparts d'Elseneur, et qu'il n'a pas apparu seulement à son fils, mais en même temps à Horatio et à d'autres personnes.

Cependant il se produit dans la critique contemporaine un curieux effort pour éliminer du théâtre de Shakespeare le surnaturel, et pour n'y plus voir d'apparitions objectives, mais de pures et simples hallucinations, analogues à celles d'Oreste dans la tragédie d'Euripide. De même que la nouvelle exégèse de la Bible s'efforce de mettre le saint livre en harmonie avec les exigences de la conscience moderne, ainsi la nouvelle exégèse de Shakespeare voudrait mettre le poète d'accord avec les délicatesses et les scrupules scientifiques du siècle. On dit, par exemple, que l'apparition et la prédiction des sorcières à Macbeth n'est pas autre chose qu'une forme corporelle et sensible donnée par le poète aux mauvais désirs de son cœur, et qu'elles personnifient simplement la tentation intérieure qui l'obsède. C'est une partie du sens de leur rôle en effet, mais ce n'en est qu'une partie. Elles sont en outre les sœurs *fatidiques*; le Destin (*fatum*) a parlé par leur bouche, et la tragédie de *Macbeth* ne représente pas seulement un ambitieux qui suit une voie criminelle parce qu'il l'a librement choisie : elle représente aussi, dans une certaine mesure, une malheureuse et intéressante victime des dieux malfaisants qui lutte contre sa destinée; c'est par là que cette tragédie a une couleur antique, c'est par là qu'une pitié religieuse s'y mêle à une religieuse terreur. Si Macbeth n'avait jamais rencontré les sorcières, il aurait peut-être gardé non pas un cœur pur (son cœur était souillé avant la rencontre fatale), mais des mains pures. La profondeur philosophique de la conception de Shakespeare consiste précisément dans cette rencontre du mauvais cœur de l'homme avec la tentation extérieure. Le diable n'habite pas seulement au dedans de chacun de nous : il plane dans l'air qui nous environne, il se promène dans la rue, il se cache dans notre bibliothèque, il est dans l'influence qu'ont sur

nous les péchés de nos pères et ceux de nos contemporains, il est dans les mauvais conseils et dans les mauvais exemples. Selon l'expression de l'Écriture, il tourne autour de nous comme un lion rugissant, cherchant qui il pourra dévorer. L'idée de l'objectivité de Satan n'a au fond rien qui répugne à la raison, et c'est une erreur à la fois poétique et morale de ne voir dans l'apparition des sorcières que la représentation sensible d'un phénomène purement subjectif [1].

Quant au fantôme du vieil Hamlet, sans doute nos sentiments modernes s'accommoderaient mieux d'une apparition qui, n'ayant point eu lieu devant des soldats indifférents et devant Horatio, homme raisonnable et de sang-froid, pourrait être interprétée comme une hallucination de l'esprit malade d'Hamlet. Il est tout préparé à une hallucination de cette nature, puisqu'il vient de dire à son ami : « Il me semble que je vois mon père! — Où donc, monseigneur? — Avec les yeux de la pensée, Horatio! » Si l'apparition avait été subjective, l'hésitation du héros, rentré dans son bon sens, à exécuter l'ordre de son père, nous semblerait mieux motivée. Mais peut-être que l'intérêt dramatique y perdrait, et d'ailleurs ce n'est pas à notre point de vue moderne, c'est au point de vue des contemporains qu'il faut nous placer pour juger la question. Du temps de Shakespeare, le peuple croyait aux promenades nocturnes des trépassés tout aussi fermement qu'aux maléfices des sorcières.

« Nos ancêtres, écrit Addison dans le *Spectateur*, contemplaient la nature avec un religieux effroi que ne connaît plus une société éclairée des lumières de la philosophie; ils trouvaient une volupté secrète dans l'étonnement et la terreur que causaient la sorcellerie, les prodiges et les enchantements des magiciens. Il n'y avait pas un village en Angleterre qui n'eût son revenant; les cimetières étaient tous hantés, chaque commune un peu grande possédait en propre son cercle particulier de fées, et on ne rencontrait guère de berger qui n'eût vu quelque esprit. »

1. Voy. sur cette question une belle page de Dowden, *Shakespere, his mind and art*, p. 246, en réponse à Gervinus, qui avait dit : « Les sœurs fatidiques sont simplement la personnification de la tentation intérieure. »

Nos modernes voudraient qu'Hamlet pût révoquer en doute la *réalité* de la vision qu'il a eue : cela n'est point nécessaire ; car il était autorisé par les croyances de l'époque à révoquer en doute la *qualité* du spectre, ce qui revient psychologiquement au même. Ce spectre pouvait, en effet, être une forme du diable [1]. C'était une partie de l'ancienne doctrine sur les fantômes, que les esprits du mal erraient quelquefois la nuit sous les traits de personnes défuntes, pour effrayer ou tenter les vivants, et c'est à cela qu'Horatio fait allusion lorsqu'il essaie de retenir Hamlet, qui veut suivre l'ombre de son père :

Arrêtez, monseigneur. Il cherche à vous séduire...
Dieu puissant ! s'il allait par degrés vous conduire
Sur ce roc qui surplombe — entendez-vous les flots
Se briser à sa base en furieux sanglots ? —
Et que revêtant là quelque autre aspect qui frappe
Sans retour la raison qui déjà vous échappe,
Le spectre... Monseigneur, ne suivez point ses pas !
Du haut de ce rocher, dès que l'œil plonge en bas,
Le cerveau le plus sûr se sent pris de vertige :
Demeurez avec nous, oh ! demeurez, vous dis-je [2].

Sir Thomas Browne, écrivain mystique du XVIIe siècle, dans son *Essai sur les erreurs populaires*, s'exprime en ces termes péremptoires :

« Je crois, pour ma part, que les esprits et les revenants ne sont point les âmes errantes des morts, mais bien des démons vagabondant çà et là afin de séduire et d'exciter les hommes au mal, aux actions honteuses et aux œuvres de sang. »

Telle est précisément l'excuse par laquelle Hamlet essaie de justifier à ses propres yeux l'inaction où il reste :

« L'esprit que j'ai vu pourrait bien être le démon : car le démon a le pouvoir de revêtir une forme aimée ; oui, et peut-être abusant de ma faiblesse et de ma mélancolie, grâce au pouvoir qu'il a sur les esprits comme le mien, me trompe-t-il pour me damner [3]. »

Les apparitions objectives dans le théâtre de Shakespeare

1. Kreyssig, *Vorlesungen über Shakespeare*, t. II, p. 60.
2. Traduction de M. Alcide Cayrou.
3. M. Hebler (*Aufsätze über Shakespeare*) remarque que Descartes, dans sa pre-

étant un fait hors de contestation, il faut reconnaître que les apparitions subjectives y sont beaucoup plus nombreuses et qu'elles ont toujours eu la préférence du grand poète. Dans la plupart des cas, en effet, leur valeur poétique et morale est incomparablement supérieure. Il faut tout l'art d'un Eschyle ou d'un Shakespeare, il faut surtout le sérieux d'une inspiration puisée dans les croyances populaires, pour faire accepter sur la scène, sans provoquer un sourire incrédule et moqueur, la réalité d'êtres surnaturels; supprimez ces deux conditions : à la place d'apparitions qui font trembler l'assistance, vous n'avez qu'une vulgaire machine de mélodrame: des diablotins ridicules au lieu de démons, des fantoches au lieu de fantômes. Mais les apparitions subjectives, c'est-à-dire les créations fantastiques du cerveau de l'homme qui se trouve dans un certain état physique, moral ou intellectuel, appartiennent à l'ordre des faits de nature, et voilà pourquoi elles ont surtout attiré la curiosité d'un poète qui, quoi qu'en aient dit ses détracteurs, songeait moins à amuser la populace qu'à offrir à la pensée des savants comme des artistes des œuvres éternellement dignes d'étude.

La première forme d'apparition subjective est le songe. — La veille de la bataille de Bosworth, Richard III dort dans sa tente. Il voit les spectres de ses victimes se dresser devant lui, et lui prédire la défaite et la mort; il s'éveille en sursaut, et s'écrie: « Oh! lâche conscience, comme tu me tourmentes! »

Ce sont des rêves de cette nature qui agitaient aussi le sommeil d'un roi plus faible d'esprit, Charles IX; mais au rêve se joignait chez lui un commencement d'hallucination :

« Le roi Charles tira à part maître Ambroise Paré, son premier chirurgien, et lui dit: Ambroise, je ne sçay ce qui m'est survenu depuis deux ou trois jours; mais je me trouve l'esprit et le corps grandement esmeus, me semblant à tout moment, *aussi bien veillant que dormant*, que ces corps massacrés se présentent à moy les faces hideuses et couvertes de sang. »

mière Méditation, fait une supposition semblable à celle d'Hamlet : *Supponam... genium aliquem malignum, eumdemque summe potentem et callidum, omnem suam industriam in eo posuisse, ut me falleret.*

Ce qu'il y a de remarquable dans ces paroles de Charles IX, c'est que l'hallucination dont il se plaint n'est pas encore assez forte pour lui faire l'impression de la réalité. — Dans cette classe de phénomèmes intermédiaires rentre la vision qui surgit aux yeux de Macbeth, d'un poignard fantastique :

Est-ce un poignard qui brille?... Viens, oh! vite!
Tourné vers moi, ton manche à te saisir m'invite!...
Viens donc!... Mais je te vois et ne puis t'approcher!
Fatale vision, n'es-tu pas, au toucher,
Sensible comme aux yeux? Ou n'es-tu qu'un mensonge,
D'un cerveau qui bouillonne épouvantable songe,
Un poignard en idée?... Oui, je te vois, luisant,
Réel comme ce fer que je tire à présent!
Tu m'indiques ma route, et l'instrument terrible
Dont je vais me servir dans cette nuit horrible!...
Je rêve! ou mon œil vaut tous mes sens à la fois!
Je te vois toujours là! Toujours!... Et j'aperçois
Du sang, qui tout à coup vient de rougir ta lame!...
Non, ce n'est pas réel!... J'ai ce poignard dans l'âme[1] !

L'hallucination, ici, a conscience d'elle-même. Je range dans la même catégorie l'apparition de l'ombre de César à Brutus, la veille de Philippes.

Brutus est préparé à toutes les impressions qu'une sensibilité surexcitée peut recevoir. C'est la nuit ; nuit précédée d'une bien sombre journée : il vient d'apprendre à la fois le suicide de sa noble femme, Portia, et les progrès menaçants de l'armée ennemie ; il est non seulement triste, mais mécontent de lui, car il a eu une violente querelle avec son frère Cassius, et dans cette querelle il avait tous les torts. Il veille dans sa tente, pendant qu'autour de lui règne un silence profond. Il prend un livre, essaie de lire, mais en vain ; il prie alors son jeune esclave Lucius de lui faire un peu de musique. L'enfant tire de son instrument un accord ou deux, succombe à la fatigue et s'endort. C'est alors qu'à la clarté vacillante du flambeau qui va s'éteindre, le spectre de César apparaît.

« Comme ce flambeau brûle mal!... Ah! qui entre ici? C'est, je crois, l'affaiblissement de ma vue qui produit cette monstrueuse apparition! Elle vient sur moi!... Es-tu quelque chose? Es-tu

1. Traduction de M. Lacroix.

un dieu, un ange ou un démon, toi qui glaces mon sang et fais dresser mes cheveux? Parle, qu'es-tu?

LE SPECTRE. — Ton mauvais génie, Brutus.

BRUTUS. — Pourquoi viens-tu?

LE SPECTRE. — Pour te dire que tu me verras à Philippes...

BRUTUS. — Eh bien! je te verrai à Philippes. Maintenant que j'ai repris courage, tu disparais. Mauvais génie, j'aurais voulu t'entretenir plus longtemps. Enfant! Lucius!... Varron! Claudius! amis, éveillez-vous! Claudius!

LUCIUS. — Les cordes sont fausses, monseigneur.

BRUTUS. — Il croit être encore à son instrument... Lucius, éveille-toi.

LUCIUS. — Monseigneur?

BRUTUS. — Est-ce que tu rêvais, Lucius, que tu as crié ainsi?

LUCIUS. — Monseigneur, je ne crois pas avoir crié.

BRUTUS. — Oui, tu as crié... As-tu vu quelque chose?

LUCIUS. — Rien, monseigneur.

BRUTUS. — Rendors-toi, Lucius... Allons, Claudius! Et toi, camarade, éveille-toi!

VARRON, puis CLAUDIUS. — Monseigneur?

BRUTUS. — Pourquoi donc, mes amis, avez-vous crié ainsi dans votre sommeil?

— Avons-nous crié, Monseigneur?

— Oui, avez-vous vu quelque chose?

— Non, Monseigneur, nous n'avons rien vu. »

Les questions de Brutus prouvent qu'il doute de la réalité de ce qui vient de se passer, et qu'il n'est pas bien sûr de n'avoir pas été sous l'empire d'une hallucination.

Le phénomène de l'hallucination comporte ainsi une succession de degrés, que Shakespeare ménage avec beaucoup de science et d'art. Comme Brutus, Hamlet se trouve tout préparé par son état physiologique à avoir des visions. Il est, dès le début, en proie à une mélancolie sombre; dégoûté du monde et de la vie, il cherche la solitude, et c'est alors qu'il voit son père « avec les yeux de la pensée[1]. » A ce moment, il n'est pas encore la dupe de sa propre imagination; il sait que cette vision

1. Onimus, *la Psychologie dans les drames de Shakespeare.*

n'est rien qu'une création de son cerveau surexcité. Mais peu à peu sa rêverie devient du délire, sa tristesse se change en folie véritable : le voilà mûr pour l'hallucination complète. Celle-ci se produit au troisième acte, dans la grande scène entre Hamlet et sa mère. Le spectre a beau être rendu sensible aux yeux du spectateur, l'apparition est subjective, puisque la reine ne la voit pas :

> Ton regard..., quel objet poursuit-il dans le vide ?
> Ta bouche... quel propos tient-elle à l'air fluide ?...
> Ton âme entière sort par tes yeux égarés...
> Que vois-tu donc !
> — Lui, lui ! voyez comme il est pâle !...
> ... — Mais à qui parles-tu ?

Macbeth, de même, après avoir commencé par la demi-hallucination du poignard fantastique, s'exalte progressivement et prépare les voies à une hallucination totale. L'assassinat de Banquo vient d'être exécuté par son ordre ; il apprend cette nouvelle au milieu d'une fête où Banquo se rendait en qualité de convive. Au moment de prendre place à table, son regard se trouble ; il lui semble que tous les invités sont au complet : c'est le commencement de l'accès. Il veut s'asseoir et pousse un cri de terreur en voyant l'ombre de Banquo assise sur son propre siège..... Tous les convives se lèvent effrayés, parce que l'état violent de Macbeth leur fait peur, mais ils ne voient rien et il n'y a rien à voir. Lady Macbeth, pleine de présence d'esprit, explique à ses hôtes qu'ils assistent simplement à l'accès d'un mal plus effrayant dans sa forme que grave en réalité, et auquel le roi est sujet depuis son enfance ; puis elle essaie de faire comprendre à son mari l'égarement où sont ses sens :

> Enfantillage pur ! vision de ta peur !
> C'est comme ce poignard, mensongère vapeur,
> Qui vers Duncan, dis-tu, te conduisait naguère...
> . . . . . Eh ! que voit donc ton œil
> Si troublé ? Je regarde et ne vois qu'un fauteuil...
> — Tiens, là !... vois-le branler sa tête ensanglantée !

Tous ces phénomènes sont naturels, ils relèvent de la science, et c'est leur exacte vérité qui les rend si intéressants. Quand on a vu l'apparition du fantôme dans la scène du banquet, on se souvient d'une quantité de faits analogues que raconte l'histoire et que peut offrir encore tous les jours le spectacle des plus

tristes maladies de la pauvre humanité ; on se rappelle, pour ne citer qu'un exemple, Catherine de Médicis, qui elle aussi avait des hallucinations subites et parfaites. « Jésus ! s'écria-t-elle un jour à table en laissant tomber son verre, n'est-ce pas l'ombre de M. le cardinal de Lorraine que je viens d'apercevoir ! »

Que les apparitions soient subjectives ou qu'elles soient objectives, il faut toujours que les personnages du drame, par leur état psychologique, soient préparés à voir des esprits. Pourquoi l'apparition de l'ombre de Ninus, dans la tragédie de *Sémiramis*, par Voltaire, ne produit-elle aucun effet ? Ce n'est point, quoi qu'en ait dit Lessing, parce que le spectre de Ninus a l'effronterie de paraître en plein midi aux yeux de toute une foule, tandis que le fantôme du vieil Hamlet, ombre discrète et mystérieuse, ne se montre que la nuit et à un petit nombre de personnes : car l'ombre de Darius, dans les *Perses* d'Eschyle, paraît aussi en plein jour aux yeux de l'assemblée entière des vieillards de la Perse, et produit un immense effet tragique. Mais *la nuit* est au fond de la funèbre tragédie d'Eschyle ; quand le chef de la nation vaincue sort de son sépulcre, on est préparé à le voir, on l'entend, on l'appelle ; l'harmonie est profonde entre cette œuvre surnaturelle du monde infernal et les pensées lugubres des personnages. Le spectre voltairien, au contraire, n'étant qu'une brillante machine théâtrale destinée à rehausser la pompe du spectacle, a beau s'annoncer avec un grand remue-ménage de tonnerres en tôle dans la coulisse : il manque son entrée et fait un four.

On s'est demandé si, dans la représentation dramatique du phénomène de l'hallucination, il ne vaudrait pas mieux se passer de la présence réelle d'un spectre sur la scène ? Il y a, en effet, quelque chose de contradictoire à montrer aux spectateurs un objet que l'halluciné voit seul et que les autres personnages, qui sont dans leur bon sens, ne voient pas ; mais l'empire de la convention est si grand au théâtre, qu'il n'y a presque aucune invraisemblance qu'on ne puisse faire accepter de la complaisance du public : c'est une question qu'il vaut mieux laisser résoudre à messieurs les régisseurs.

Lorsqu'on monta pour la scène d'Athènes l'*Orestie* d'Eschyle,

on se trouva en présence d'une difficulté. A la fin de la tragédie des *Choéphores*, deuxième partie de la trilogie, les Euménides, qui tout à l'heure envahiront la scène, commencent à s'élever lentement sur le théâtre : Oreste les voit déjà, quand le chœur ne les a pas encore aperçues. Il fallait absolument rendre sensible aux yeux des spectateurs cette apparition commençante ; car ici, il ne s'agit point d'une simple hallucination, comme dans Euripide, mais de la plus terrible réalité. Eschyle avait imaginé cette transition grandiose entre la seconde et la troisième partie de son drame. La disposition du théâtre d'Athènes permit de faire surgir les Euménides d'une partie de l'orchestre, d'où leurs têtes hideuses, hérissées de serpents, montaient, montaient, visibles au seul Oreste et au public, tandis que le chœur, placé trop près, ne voyait rien.

« Ah! ah! voyez, voyez-les, entourées des replis de serpents innombrables! — Quelles imaginations te bouleversent? — Des imaginations! l'affreux supplice est trop réel : ce sont bien les chiens irrités qui vengent ma mère... Puissant Apollon! leur foule augmente; un sang horrible dégoutte de leurs yeux... Vous ne les voyez pas, mais moi je les vois..... Elles me poursuivent, je ne puis plus rester! »

Voilà un cas unique, je pense, dans l'histoire du théâtre, d'apparition *objective* qui pourtant ne doit pas être visible à tous les personnages en scène; mais, quand l'apparition n'est que subjective, on peut à volonté produire ou ne pas produire le spectre aux yeux des spectateurs. Si les moyens de mise en scène sont médiocres, et si l'acteur chargé du rôle est un bon comédien, il vaut mieux en général se passer de machines qui risquent toujours d'être ridicules.

Un soir que Talma avait dîné en ville, on le pria, au dessert, de réciter la grande scène du troisième acte d'*Hamlet*. Il n'y avait pour décoration que la salle à manger où l'on était; l'acteur ne récita que les vers de Ducis : cependant il donna le frisson à toute l'assistance. Il n'avait pas besoin d'un fantôme pour lui donner la réplique; les personnes qui l'ont entendu racontent que le spectre était dans ses yeux et dans sa voix.

XIV

MACBETH.

Libre arbitre de Macbeth. — Harmonie du cœur des hommes avec la nature dans la poésie de Shakespeare. — Différence entre l'honneur et le point d'honneur. — Noblesse native du héros. — Les trois étapes de sa décadence.

« Salut, Macbeth, qui plus tard seras roi! » Les puissances de l'enfer, dans la tragédie de Shakespeare, ont un rôle inverse de celui qu'elles jouent dans la trilogie d'Eschyle : elles paraissent sur la scène non après le crime, mais avant, non pour punir, mais pour tenter[1]. Nous avons revendiqué pour ces personnages une existence réelle, objective, au nom de la vérité morale comme de la vérité poétique, et nous avons fait voir que si *Macbeth* est une tragédie comparable aux compositions dramatiques de la haute antiquité, cette ressemblance tient surtout à l'impression que l'œuvre moderne nous donne, elle aussi, dans une certaine mesure, d'un pouvoir surnaturel planant au-dessus des créatures qui s'agitent sur la scène.

Cela dit une fois et bien entendu, il faut prendre garde d'exagérer dans le drame de Shakespeare l'empire de la fatalité et d'y trop matérialiser l'action; à cause de quelques rapports extérieurs que présente ce chef-d'œuvre avec la tragédie antique, il faut prendre garde de méconnaître les grandes et profondes différences. Tout compte fait, c'est la liberté morale qui a la haute main dans *Macbeth*, liberté relative sans doute et bornée puisqu'elle est humaine, mais enfin Macbeth est libre sans aucune restriction particulière du sens que ce mot peut avoir pour la faible humanité en général. La fatalité qui l'entraîne n'est autre que la loi naturelle en vertu de laquelle le crime produit le crime, le péché succède au péché. Osez mettre le pied sur la pente glis-

1. Gervinus.

sante, vous roulez au fond du précipice; mais vous êtes responsable au moins du premier pas, et même dans votre chute il y avait, si vous l'aviez bien voulu, une main secourable toujours prête à se tendre vers celui qui l'invoque. Les agents démoniaques du drame shakespearien personnifient la tentation, irrésistible pour l'imprudent qui ose y arrêter ses yeux, mais non pour le sage qui s'en détourne; c'est la gueule ouverte du serpent, où la proie fascinée court se précipiter, ce n'est pas la griffe subite et brutale saisissant par surprise une victime sans défense. Les sorcières ont beau s'appeler les sœurs fatidiques, leur apparition, leur prophétie n'exercent sur la volonté de Macbeth aucun pouvoir inéluctable, elles ne le forcent point à mal faire; il demeure jusqu'au bout ce que l'homme est dans tout le théâtre de Shakespeare, ce qu'il est dans la vie, l'artisan de sa propre destinée. Et si nous pouvions demander à Macbeth ce qu'il en pense, il repousserait avec mépris toute insinuation tendant à rejeter sur un autre, fût-ce sur Satan lui-même, la responsabilité de ses crimes. La fierté du héros ne consent point à la partager avec qui que ce soit parmi les hommes ou les démons. Il n'accuse personne, ni sa femme, ni les sorcières. Il aurait honte de s'écrier comme l'Oreste d'Euripide: « C'est Apollon que j'accuse, ce dieu m'a poussé à l'acte le plus impie! » Deux erreurs risquent toujours d'être commises relativement à Macbeth; mais celle des critiques qui atténuent la réalité extérieure de la tentation suscitée par l'enfer devant ses pas est moins grave que l'erreur de ceux qui méconnaissent le libre arbitre du héros. Schiller, dans une intention éminemment morale, crut devoir, lorsqu'il traduisit *Macbeth* pour le théâtre de Weimar, accentuer et préciser ce que Shakespeare avait poétiquement laissé dans le vague, et voici les paroles expresses que les sorcières prononcent dans sa traduction:

Succomber ou vaincre est en sa puissance :
Tentons-le, mes sœurs, car il est heureux.

Sans Dieu, contre nous l'homme est sans défense :
Satan l'enveloppe en ses rets affreux.

Nos mains dans les cœurs jettent la semence :
S'ils la font germer, le crime est sur eux!

« Un jour, raconte le chroniqueur Holinshed, que Macbeth et

Banquo se rendaient à Forres où le roi couchait en ce temps-là, flânant ensemble par les chemins sans autre compagnie qu'eux-mêmes, il arriva qu'après avoir traversé des bois et des champs, ils rencontrèrent brusquement, au milieu d'une clairière, trois femmes en costume bizarre et sauvage, ressemblant aux créatures d'un monde plus âgé. »

Le génie instinctif du poète a sensiblement modifié ici la donnée du chroniqueur. Ce n'est pas dans des circonstances quelconques, en flânant à travers la campagne fleurie ou en chassant gaiement par les bois et par la plaine que Macbeth, accompagné de Banquo, rencontre les sorcières; c'est au moment où il retourne de la bataille, ivre de l'odeur du sang et de l'orgueil de la victoire[1]. Il vient, par sa valeur, de sauver son roi, le bon et pacifique Duncan, qu'une insurrection formidable faisait hier trembler sur son trône; sans lui, bien certainement, la royauté était perdue. Un flot tumultueux de sentiments confus, de pensées comme on en a quand on rêve éveillé, afflue en cet instant vers son cerveau et vers son cœur.

« Sans Macbeth, songe-t-il vaguement en lui-même, où serait maintenant le roi d'Écosse ?... C'est à ce bras qu'il doit le salut de sa vie, le maintien de son trône... Si la couronne appartenait au plus digne, serait-elle à Duncan? »

Shakespeare n'a eu garde de placer ce monologue dans la bouche du héros; le poète n'est pas tombé dans la faute de donner un corps et une forme à ce qui devait rester embryonnaire et indistinct. Mais, dès les premières paroles que prononce Macbeth, nous pouvons surprendre je ne sais quelle mystérieuse harmonie entre les esprits des ténèbres et la couleur de son imagination. Les sorcières, causant entre elles, viennent de dire : « Le beau est horrible et l'horrible est beau[2]. » — « Je n'ai jamais vu, dit Macbeth à Banquo, de journée si belle dans son horreur[3]. » S'agit-il du temps qu'il fait ou de la bataille récente? L'ambiguïté du terme laisse planer sur le sens un doute, mais peu importe; l'indication telle quelle a son prix; nous avons,

1. Remarque de M. Montégut.
2. « Fair is foul, and foul is fair. »
3. « So foul and fair a day I have not seen. »

à défaut d'un monologue, ce qu'on pourrait appeler l'*esthétique* de Macbeth : c'est celle de l'enfer [1].

Tel est l'état moral du héros au moment de la fatale rencontre. Les sorcières paraissent, saluent le vainqueur de la rébellion comme le futur roi de l'Écosse, et Macbeth tressaille jusqu'au fond de son être. Pourquoi frémir? L'honnête Banquo s'en étonne :

> Vous tressaillez! D'où vient une frayeur pareille?
> Ce langage pourtant sonne bien à l'oreille [2].

L'étonnement de Banquo était légitime. D'après la loi écossaise, si le roi venait à mourir avant la majorité de ses fils, son plus proche parent lui succédait. Or les fils de Duncan étaient mineurs, et Macbeth, cousin du roi, Macbeth, victorieux et couvert de gloire, pouvait arriver au trône par une voie naturelle et régulière, aux applaudissements du peuple entier. — S'il tressaille d'épouvante, c'est qu'un éclair sinistre vient d'illuminer à ses yeux l'abîme de son propre cœur. La parole des sorcières a tout à coup donné une figure nette et précise à des pensées ébauchées à peine et qu'il n'osait pas s'avouer. Roi d'Écosse... oui... mais quand?... dans un lointain avenir peut-être... Duncan peut vivre encore des années, ses enfants devenir des hommes... Oh! la couronne! la couronne! On me dit : Tu l'auras... Si je la prenais?

> D'où vient que je me sens conduire
> A des pensers hideux, qui font à coups pressés
> Battre et bondir mon cœur contre mes flancs glacés?
> Oh! l'on frémirait moins d'exécuter le crime
> Que de l'imaginer! — Ma pensée, où s'imprime
> Un fantôme de meurtre, a désorganisé
> Mon être qui succombe, anéanti, brisé...
> Devant l'œuvre effroyable où son doigt me convie,
> A la fois je sens fuir ma raison et ma vie.
>
> (*Après une pause.*)
>
> Eh bien! que le hasard, s'il veut, me fasse roi!
> Il peut me couronner, sans que je l'aide, moi.

Mais Macbeth n'est pas homme à laisser travailler le hasard

1. Dowden, *Shakspere, his mind and art.*
2. Traduction de M. Jules Lacroix. Nos citations en vers continueront d'être empruntées à cette traduction, complétée çà et là par celle de M. Alcide Cayrou.

pour lui, et déjà la fortune, s'il ne s'en mêle point, semble devoir frustrer son espérance. Le roi le récompense magnifiquement de ses services, ainsi que Banquo et tous les vaillants défenseurs du trône; puis il annonce sa résolution pour l'avenir, concernant la couronne :

Mes enfants, mes cousins, et vous barons, et vous,
Après eux les premiers de l'État, sachez tous
Qu'à l'aîné de mes fils, à Malcolm, sans partage
Je transmettrai bientôt ce royal héritage,
Car le sceptre déjà pèse à mon bras tremblant.
Malcolm est proclamé prince de Cumberland;
Et des marques d'honneur, auréolés insignes,
Brilleront sur tous ceux qui m'en ont paru dignes:

C'est alors que Macbeth conçoit nettement et arrête avec fermeté, mais non pas sans horreur, le dessein du meurtre :

Prince de Cumberland! Malcolm gêne mes pas;
Il barre mon chemin. — Astres, ne brillez pas!
N'éclairez point surtout mon projet sombre et ferme!
Quand la main frappera, qu'aussitôt l'œil se ferme,
Qu'il me laisse accomplir le ténébreux forfait,
Et se rouvre pour voir lorsque tout sera fait.

L'enfer a vaincu, parce que le cœur de Macbeth était mauvais. Satan, sous la forme des sorcières, puis de sa femme, « la pire des sorcières, » comme dit Gœthe, n'aurait jamais eu le pouvoir de précipiter dans le crime matériel un homme qui n'eût pas été déjà criminel moralement, je veux dire en pensée. Le vertueux compagnon de Macbeth, Banquo, voit comme lui les sorcières; il reste calme et si parfaitement maître de lui, que les esprits du mal, sachant bien qu'ils perdraient leur peine à le tenter, ne lui adressent point la parole; c'est lui qui les interroge et les somme de répondre :

O vous, qui saluez mon noble compagnon
De la prédiction d'un avenir sublime
Et du royal espoir où son esprit s'abîme,
Vous ne me parlez pas? Si vos yeux peuvent voir
Dans les germes du temps qui fermente, et savoir
Lesquels avorteront, lesquels doivent éclore,
Parlez-moi donc, à moi, qui ne crains et n'implore
Ni haine, ni faveurs.

Les sorcières prédisent à Banquo que ses enfants seront rois. Cette prédiction n'est pas sans lui causer, à lui aussi, un certain trouble; il sent que c'est l'enfer qui a parlé; il avertit Macbeth de se tenir en garde contre les suggestions du malin :

> Vos rêves pourraient bien s'envoler jusqu'au trône,
> Si vous donniez l'essor à votre ambition.
> Souvent, pour nous conduire à la perdition,
> L'esprit du mal nous dit la vérité... Sa haine
> Par d'honnêtes semblants nous amorce et nous traîne
> Au fond du précipice!

Banquo se reproche même d'avoir questionné le démon. Car si le diable ne peut rien sur sa raison ni sur son cœur, il a du moins réussi à jeter dans son imagination une vague inquiétude qui agite son repos. Tant qu'il veille il est fort, mais la nuit lui fait peur, car l'homme endormi ne s'appartient plus; et c'est pourquoi il prie ainsi en se couchant:

> Préservez mon sommeil, anges, gardiens célestes,
> Des rêves tentateurs et des pensers funestes!...

La pureté du cœur et la prière, voilà l'armure qui rend Banquo vainqueur de Satan.

Dans la poésie de Shakespeare, les méchants et les bons ne voient point la nature sous les mêmes aspects. Tandis que l'âme troublée de Macbeth n'est sensible qu'à la sombre magnificence d'un ciel d'orage, aux beautés pleines d'horreur de la foudre et de la tempête, tandis que le vent n'apporte à l'oreille de sa cruelle compagne que le cri des oiseaux de proie, Banquo sourit à la douceur de l'air, aux hirondelles messagères du printemps :

> En séjournant ici, le martinet frileux
> Qui rase les donjons de son vol anguleux,
> D'un ciel plus tempéré nous annonce les brises.
> Voyez comme aux frontons, aux corniches, aux frises,
> Il a de ses petits suspendu le berceau!
> L'air est plus délicat où se plaît cet oiseau.

Mais la poésie va beaucoup plus loin. Ce n'est pas l'homme seulement qu'on voit choisir dans la nature l'aspect particulier qui

convient à son humeur, la nature elle-même entre réellement en harmonie avec le cœur de l'homme et avec les actions commises par ses mains. Dans la nuit où Duncan est assassiné, la terre tremble, on entend des lamentations dans l'air et d'étranges cris de mort; le lendemain, on constate un prodige: les chevaux du roi, si polis, si bien dressés, sont redevenus sauvages. Le soleil, ce jour-là, tarde à se montrer, comme s'il hésitait à éclairer le théâtre d'un si grand crime: prosopopée classique, aussi vieille que la poésie; mais chez les poètes d'inspiration franche, primitive (et nous pouvons ranger Shakespeare dans cette catégorie), il y a là quelque chose de plus qu'une simple figure de rhétorique, il y a le sentiment religieux de la solidarité de toutes les parties du monde et de l'intérêt que prend le ciel à ce qui se passe sur la terre. Ce ne sont point les grands poètes qui s'aviseraient de faire sur l'attentat de Ravaillac, commis à cinq heures du soir, les réflexions judicieuses que ce crime inspire à l'éloquent et prosaïque Malherbe :

O soleil, ô grand luminaire,
Si jadis l'horreur d'un festin
Fit que de ta route ordinaire
Tu reculas vers le matin,
Et d'un émerveillable change
Te couchas aux rives du Gange,
D'où vient que ta sévérité
Moindre qu'en la faute d'Atrée
Ne punit point cette contrée
D'une éternelle obscurité?

Non non, tu luis sur le coupable
Comme tu fais sur l'innocent;
Ta nature n'est point capable
Du trouble qu'une âme ressent.
Tu dois ta flamme à tout le monde;
Et ton allure vagabonde,
Comme une servile action
Qui dépend d'une autre puissance,
N'ayant aucune connaissance,
N'a point aussi d'affection.

Mais, ô planète belle et claire,
Je ne parle pas sagement;
Le juste excès de la colère
M'a fait perdre le jugement;
Ce traître, quelque frénésie,
Qui travaillât sa fantaisie,
Eut encore assez de raison

Pour ne vouloir rien entreprendre,
Bel astre, qu'il n'eût vu descendre
Ta lumière sous l'horizon.

Dans les champs de Bosworth, Richard III remarque que, d'après l'horloge, le soleil devrait éblouir l'orient depuis une heure et qu'il semble vouloir refuser sa lumière à la terre en ce jour. « Milord, raconte Hubert au roi Jean terrifié, on dit que cinq lunes ont été vues cette nuit, quatre fixes et la cinquième tourbillonnant autour des quatre autres dans un merveilleux mouvement. Les vieillards et les matrones vont dans les rues faisant là-dessus d'inquiétantes prophéties. » L'ingratitude des filles du vieux Lear n'outrage point la nature sans la protestation du tonnerre et de tous les éléments déchaînés. Le plus magnifique exemple de cet ordre qu'offre le théâtre de Shakespeare est le récit des prodiges qui accompagnèrent à Rome la mort de Jules César. Ici le poète s'appuyait sur Plutarque, Virgile et tous les historiens de ce grand événement. La nature équitable n'éprouve pas plus d'horreur pour le meurtre de César que pour l'assassinat de Duncan; mais l'histoire, comme cela est juste, s'émeut davantage de l'écroulement des grandes existences. Lorsqu'une victime plus auguste que César mourut sur le Calvaire, « il y eut des ténèbres sur tout le pays depuis six heures jusqu'à neuf heures; et voici, le voile du temple se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas, la terre trembla, les rochers se fendirent, les sépulcres s'ouvrirent, et plusieurs corps des saints qui étaient morts, ressuscitèrent... Or le centenier, et ceux qui avec lui gardaient Jésus, ayant vu le tremblement de terre et tout ce qui venait d'arriver, eurent une fort grande peur et dirent : « Certainement cet homme était le fils de Dieu. »

Macbeth n'est, de sa nature, ni un scélérat volant avec un empressement joyeux au devant des suggestions du tentateur, ni un saint qu'une pression atroce de l'enfer contraindrait à faire le mal malgré sa répugnance: c'est un homme, c'est-à-dire un composé de bon et de mauvais, où le mauvais l'emporte et gagne progressivement du terrain; c'est par là que son caractère est vrai et que son histoire est intéressante.

Lorsque, après avoir conçu le dessein formel de faire périr le

roi d'Écosse, il reçoit Duncan sous son toit et que l'occasion l'invite au crime, il hésite : la facilité même de l'action le déconcerte et ses sentiments d'honneur s'effarouchent :

Il est ici deux fois sous notre sauvegarde...
Lui, mon parent, mon roi, le tuer?... Dieu m'en garde!
Je suis de plus son hôte, et devrais, pour ce nom,
Contre son assassin fermer ma porte, et non
Le poignarder moi-même!... Il est si doux, si juste!
. . . . . Je veux en rester où nous sommes.
Il me comble d'honneurs, et parmi tous les hommes,
Quand d'un éclat si pur je commence à briller,
De ce vêtement d'or faut-il me dépouiller?

L'honneur est un grand sentiment qui fait partie de la morale de tous les peuples et de tous les âges; mais c'est une bien singulière chose que ce qu'on appelle le *point d'honneur*, invention toute moderne, dont les anciens n'avaient aucune idée, composé de chimères et de pures conventions, sentiment étroit et profondément égoïste, qui, par l'abus qu'il fait de la personnalité, peut conduire au renversement même de la justice et de la nature. C'est au point d'honneur de son mari, non pas à son *honneur*, que Lady Macbeth fait appel lorsqu'elle lui reproche d'être lâche et de se parjurer, et Macbeth, frémissant sous l'outrage, sent l'infernale résolution rentrer dans son cœur... Le plan imaginé par sa femme pour assurer le succès du crime et détourner les soupçons achève de le décider; mais ce n'est pas sans un effort suprême de sa volonté pour réduire au silence sa conscience qui proteste encore :

C'en est fait! je raidis les fibres de mon cœur,
Et j'irai jusqu'au bout dans cette œuvre d'horreur!
. . . . . .

MACBETH. — J'ai fait l'action... N'as-tu pas entendu un bruit?

LADY MACBETH. — J'ai entendu le hibou huer et le grillon crier. N'avez-vous pas parlé?

MACBETH. — Quand?

LADY MACBETH. — A l'instant même.

MACBETH. — Quand je descendais?

LADY MACBETH. — Oui.

MACBETH. — Écoute!... (*Regardant ses mains sanglantes.*)

voilà un triste spectacle... Il y a un des deux chambellans qui a ri dans son sommeil et un qui a crié : Au meurtre ! si bien qu'ils se sont éveillés l'un l'autre. Je me suis arrêté en les écoutant; mais ils ont dit leurs prières et se sont remis à dormir... L'un a crié : Dieu nous bénisse ! et l'autre : Amen ! comme s'ils m'avaient vu avec ces mains de bourreau. Écoutant leur frayeur, je n'ai pas pu dire : Amen ! quand ils ont dit : Dieu nous bénisse !

LADY MACBETH. — Ne vous préoccupez pas tant de cela.

MACBETH. — Mais pourquoi n'ai-je pas pu prononcer Amen ? J'avais le plus grand besoin de bénédiction, et le mot Amen s'est arrêté dans ma gorge.

LADY MACBETH. — On ne doit pas penser à ces actions-là de cette façon ; ce serait à nous rendre fous.

MACBETH. — Il m'a semblé entendre une voix crier :

Ne dormez plus ! Macbeth a tué le sommeil,
Le sommeil, douce mort, que chaque jour réclame,
Bain de l'âpre travail, baume qui refait l'âme,
Bienfait de la nature, aliment précieux
Au banquet de la vie, et qui tombe des cieux !

LADY MACBETH.

Ton âme forte, eh quoi ! peux-tu la faire esclave
De ces rêves de fou ? — Prends de l'eau, vite, et lave
Tes mains, rouges d'un sang qui t'accuse ! — Pourquoi
Ces deux poignards ? il faut qu'ils restent près du roi.
Reporte-les, et puis mets du sang au visage
De ses deux chambellans qui dorment. — Va, courage !

MACBETH.

Non ! — Qu'ai-je fait ! J'ai froid d'horreur en y songeant.
Le voir encor ? Je n'ose.

LADY MACBETH.

— Homme faible et changeant !
Donne-moi ces poignards, donne ! — Visions pures !
Les dormants et les morts ne sont que des peintures,
Et l'enfant seul a peur d'un masque aux traits hideux ;
Je vais marquer de sang leur visage à tous deux ;
Car du crime tous deux il faut qu'on les soupçonne.

(*Elle sort. On entend frapper derrière le théâtre.*)

MACBETH.

Qui frappe ? au moindre bruit maintenant je frissonne !

(*Regardant ses mains.*)

» Quelles sont ces mains-là ? Ah ! elles m'arrachent les yeux... Tout l'océan du grand Neptune suffira-t-il à laver ce sang de ma main ?

Plutôt, de sang couverte,
Ma main de l'Océan rougirait l'onde verte !

LADY MACBETH, *rentrant.*

Regardez ! de vos mains mes mains ont la couleur ;
Mais j'aurais honte, moi, d'avoir votre pâleur !

» J'entends frapper à l'entrée du sud. Retirons-nous dans notre chambre. Un peu d'eau va nous laver de cette action. Comme c'est donc aisé !... Écoutez, on frappe encore. Mettez votre robe de nuit, de peur que quelque accident ne nous appelle et ne montre que nous avons veillé. Ne vous perdez pas si misérablement dans vos pensées.

MACBETH.

Non ! le néant plutôt qu'un pareil souvenir !
(*Les coups redoublent.*)

Oh ! si ces coups du moins qui me font défaillir
Te pouvaient, ô Duncan, rappeler à la vie !

Voilà l'expiation suffisante et complète : Macbeth a tué le sommeil ! Macbeth ne dormira plus ! Si le héros de la tragédie de Shakespeare n'éprouvait aucun remords, s'il se montrait dès le début scélérat endurci, nous assisterions au spectacle de ses forfaits avec une grande compassion pour ses victimes, mais sans aucune sorte d'intérêt pour lui-même, et la catastrophe finale, la mort violente du malfaiteur, pourrait seule satisfaire en nous le sens esthétique et moral. Mais il n'en va point ainsi, et la dernière scène du dernier acte n'a pas une importance capitale pour notre satisfaction. Le véritable instrument du supplice de Macbeth n'est pas l'épée vengeresse de Macduff, c'est sa propre conscience. La punition est intérieure, inhérente au coupable et contemporaine du crime commis ; que dis-je ? elle le précède ; contemporaine de l'intention, elle est antérieure à l'acte matériel.

« Depuis que Cassius a commencé à m'exciter contre César, je n'ai pas dormi, disait Brutus; entre la première pensée d'une chose terrible et son exécution, tout l'intervalle est une vision fantastique, un rêve hideux. Le génie de l'homme et ses instruments de mort tiennent conseil, et le cœur humain est en miniature l'image d'un royaume agité par les ferments d'une insurrection. »

Cet état de l'âme de Macbeth est justement ce qui le rend digne d'intérêt. Nous avons pour cet homme moins de haine que de pitié; nous ne lui souhaitons point d'autre mal que celui qu'il se fait à lui-même, et lorsqu'à la fin il meurt en héros, nous ne lui marchandons pas notre admiration. Grand criminel comme Richard III, mais avec plus de nuances humaines, Macbeth n'est rien moins qu'un misérable pied-plat; nous savons que la vilenie lâche et basse ne se rencontre jamais chez les méchants du théâtre tragique de Shakespeare. Il est vrai que le meurtrier de Duncan, l'usurpateur du trône, le tyran de l'Écosse, poursuit un but personnel; là est l'abîme qui le sépare des héros de l'antique tragédie, chez lesquels un intérêt hautement général relevait toujours et ennoblissait la passion: mais, quelque personnel que soit le sentiment de l'ambition, il n'a rien d'abject, et aucun vice ignoble ne vient altérer sur le front de notre héros la beauté du crime pur. Il est plein de courage: il se bat comme un lion; il veut, quand tout espoir est perdu, quand les oracles se sont accomplis au pied de la lettre, quand la forêt de Birnam s'ébranle et marche contre lui, mourir le harnais sur les épaules, défiant encore le destin. Le courage de l'homme surpasse celui du soldat: il a, dès son second pas dans le chemin du crime, jeté le gant à la fatalité dans toutes les formes d'un duel à mort; la couronne est le sort prédit à la postérité de Banquo: eh bien, il tuera Banquo, il tuera son enfant, et dans cette lutte à outrance contre la destinée, il entend rester seul; sa femme, l'instigatrice de son premier crime, restera désormais étrangère à tous les autres, pour qu'elle n'ait plus aucune part d'une culpabilité qu'il semble jaloux de garder toute pour lui:

« Avant que la chauve-souris ait commencé son vol autour des

cloîtres, ayant qu'à l'appel de la noire Hécate l'escarbot porté sur ses ailes d'écaille ait de ses bourdonnements sourds sonné la trompette ronflante de la nuit, il sera fait une action d'une importance terrible.

— Quelle action? demande Lady Macbeth avec anxiété.

— Ah! chère amie, demeure innocente de la confidence, jusqu'à ce que tu applaudisses à l'exécution. »

Macbeth est courageux dans le mal, au sens où Antoine l'était aussi. Hermione l'eût loué de « s'abandonner au crime en criminel ». Il est hardiment sincère avec lui-même, il n'essaie pas de se faire illusion sur l'énormité de ses forfaits; il sait que ses victimes sont pures, et qu'il est, lui, un monstre; sa franchise ignore ou dédaigne les profonds sophismes de Iago, si habile à se persuader que les innocents qu'il veut perdre ne méritent que du mépris[1].

« J'ai assez vécu, » dit-il vers la fin en apprenant l'approche de l'armée anglaise et en sentant bien que la présence d'un fils de Duncan va soulever contre lui l'Écosse opprimée; « j'ai assez vécu; le printemps de ma vie est en proie à la sécheresse, aux feuilles jaunes; de tout ce qui doit accompagner le vieil âge, le respect, l'amour, l'obéissance, les troupes d'amis, je n'ai plus rien à espérer; ce qui m'attend à la place, ce sont des malédictions muettes, mais profondes, des hommages de bouche, vains murmures que les pauvres cœurs retiendraient volontiers, s'ils l'osaient! »

Un crime n'arrive guère seul. « Les choses que le mal a commencées se consolident par le mal. » *Hoc inter cetera vel pessimum habet crudelitas*, écrit Sénèque, *quod perseverandum est, nec ad meliora patet regressus; scelera enim sceleribus tuenda sunt.* Et Racine, traduisant ce passage, fait dire à Néron par Burrhus :

> Il vous faudra, seigneur, courir de crime en crime,
> Soutenir vos rigueurs par d'autres cruautés
> Et laver dans le sang vos bras ensanglantés.

Duncan ayant péri, Macbeth était devenu roi; mais l'était-il

1. Kreyssig.

en sécurité? Non, puisque Banquo vivait; Banquo, participant de la prophétie fatale et qui pourrait avoir, qui semblait avoir des soupçons; Banquo, le père d'une dynastie à laquelle la couronne avait été prédite par le destin:

Être où nous sommes,
Sans la sécurité, n'est rien absolument.
Mes craintes dans Banquo plongent profondément.
Sa royale nature, elle me terrifie!...
Car il ose beaucoup, et, prudent, il confie
Sa fougue à la raison qu'il fait marcher devant :
Au monde je ne crains que lui seul de vivant. —
Devant lui mon génie est tremblant et vulgaire
Comme devant César Marc-Antoine. — Naguère
Les Sœurs me nommaient roi, quand son brusque dédain
Les somma hautement de lui parler... Soudain :
« Banquo, salut! » a dit leur bouche de prophète;
« Tes enfants seront rois! » Je n'ai donc sur ma tête
Qu'une aride couronne, un vain sceptre à la main,
Et qu'un bras étranger m'arracherait demain?...
Ah! s'il en est ainsi, ma race est dépouillée!
Mon âme, pour les tiens, Banquo, s'est donc souillée!
Pour eux j'ai poignardé ce vertueux Duncan,
Et j'ai mis dans la paix de mon cœur un volcan!
Mon trésor éternel, comme une chose immonde,
Je l'ai jeté moi-même à l'Ennemi du monde!
Pour qui? Pour tes enfants! Tes enfants rois! O sort,
Plutôt, viens dans l'arène et combattons à mort!

Macbeth suborne deux assassins pour tuer Banquo et Fléance, son fils. « Et pour qu'il n'y ait ni lacune ni imperfection dans votre ouvrage, souvenez-vous bien que Fléance, son fils, qui l'accompagne, et dont la disparition m'est aussi essentielle que celle du père, devra embrasser, comme lui, la destinée de cette heure sombre. » Les meurtriers partent pour faire leur « ouvrage », et Macbeth reste seul, abîmé dans ses réflexions.

Il y a ici, dans la rapide décadence morale de Macbeth, une étape qu'il est important de discerner pour la connaissance psychologique du personnage. A partir du moment où il a recueilli le fruit de son premier crime, sa résolution est prise avec un héroïsme de démon d'appartenir au mal, sans réserve, sans pudeur, et le poids qui continue à l'accabler misérablement n'est plus le remords. Il a réussi à tuer en lui la conscience. Désormais les pensées qui le torturent ne sont plus que les calculs d'une imagination inquiète, craignant toujours de n'avoir

pas assuré le succès de son entreprise, c'est-à-dire de n'avoir pas versé assez de sang[1]. C'est une chose délicate que de traduire en français et surtout en vers une poésie aussi pleine de nuances que celle de Shakespeare. M. Jules Lacroix — qui a réussi dans cette tâche presque aussi bien qu'il est possible et auquel je voudrais pouvoir emprunter toutes mes citations — croyant utile d'ajouter au texte deux vers pour remplir l'intervalle qui s'écoule entre la sortie des assassins et l'entrée de Lady Macbeth sur la scène, a fait tenir à Macbeth ce court aparté :

Hélas, hélas, déjà que de sang répandu !
Et qu'ai-je donc gagné pour avoir tant perdu?

Psychologiquement, ces deux vers retardent, ils ne sont plus dans la note morale du personnage, et ce qui le prouve, c'est l'entretien qu'il a tout de suite avec sa femme.

LADY MACBETH.

Toujours seul et rêveur! quelle étrange manie!
Eh quoi! Macbeth, avoir pour toute compagnie
Cette noire tristesse!... Elle aurait dû pourtant
Mourir avec celui qui vous occupe tant.
Ce qu'on a fait est fait! C'est chose sans remède.

MACBETH.

J'ai tranché le serpent, mais sans le tuer raide!
Vois comme il se rejoint! C'est lui-même... Imprudents,
Voilà qu'il nous menace encore avec ses dents!...
Un nid de scorpions
S'est logé dans mon sein. Fléance et Banquo vivent!

La nuit, propice aux méchants, est le dieu de Macbeth; il lui fait cette prière : « Viens, ô Nuit! couvre de ton noir bandeau l'œil trop sensible du jour compatissant, et, de ta main invisible et sanglante, arrache et mets en pièces le fil de cette grande existence qui me fait pâlir ! »

Banquo est tué ; mais son fils, dont la mort importait à Mac-

1. Onimus, *la Psychologie dans les drames de Shakespeare.*

beth au moins autant que celle du père, réussit à s'échapper, grâce à la protection d'un des assassins, qui éteint subitement les torches. Shakespeare met volontiers la pitié au cœur des meurtriers subalternes qui sont aux gages des tyrans. « Nous avons manqué la plus belle moitié de notre affaire; allons toujours dire ce qu'il y a de fait. » Ils se glissent à la porte de la grande salle du palais brillamment illuminé, où un banquet royal réunit tous les seigneurs de la cour. Macbeth les aperçoit et sort précipitamment.

— Camarade, je vois du sang sur ton visage!
— Oui, le sang de Banquo.
— C'est à merveille, alors!
Je l'aime sur ton front bien mieux que dans son corps.
Expédié?
— Tout net; la gorge bien coupée!
J'ai fait cela pour lui.
— Merci, ma bonne épée!
Et si tu m'as encor jeté Fléance à bas.
Mon brave, tu n'as point ton pareil ici-bas.

— Très royal seigneur, Fléance s'est échappé.

— Voilà ma fièvre qui revient; sans cela j'aurais été à merveille, entier comme un marbre, solide comme un roc, dégagé et libre comme l'air; mais, à présent, me voilà claquemuré, confiné, enchaîné dans des inquiétudes et des craintes insolentes. Le père est en lieu sûr, au moins?

— Mais, je m'en vante.
Il est en sûreté dans un fossé profond,
Et le crâne entamé de vingt coups bien à fond,
Dont le moindre est la mort d'un homme.
— La belle œuvre!
Le gros reptile est mort, mais la jeune couleuvre
Est de nature un jour à nourrir du venin.

Ainsi, ce n'est plus l'horreur du sang versé qui donne à Macbeth la fièvre, ébranle son cerveau et va tout à l'heure amener le délire; c'est au contraire l'idée de l'insuffisance du sang versé. Comme nous voilà loin des premiers tourments de la conscience morale qui tiraient de son cœur ce gros soupir après le meurtre de Duncan: « Oh! s'il pouvait revivre! » Quand le spectre de Banquo surgit devant ses yeux, l'hallucination est produite, non

par les angoisses du remords, mais par les anxiétés d'une tout autre nature de l'imagination effarée. Vraiment il semble croire dans sa folie que, si Banquo revient, c'est qu'il n'a pas été assez tué :

« Ah! si les cimetières doivent nous renvoyer ainsi ceux que nous enterrons, pour tombeau nous leur donnerons la panse des milans!... Il fut un temps où, quand le crâne était brisé, l'homme mourait et tout était fini; mais aujourd'hui on ressuscite avec vingt blessures mortelles dans le crâne, et on nous chasse de nos sièges! »

L'accès passé, le fantôme disparu, quels sont les premiers mots de Macbeth?

> Du sang va se répandre,
> Car le sang veut du sang!... Si loin dans la carrière,
> Et les pieds dans le sang, retourner en arrière,
> Me fatiguerait plus que d'aller en avant :
> Il faut continuer.

Et il laisse entrevoir de sinistres projets contre Macduff. « Vous avez besoin, lui dit sa femme, du cordial de toute créature, le sommeil. » Lady Macbeth est bien dépassée; dans l'effacement subit et complet de son rôle comme femme d'entreprise et d'action devant la férocité croissante de son mari, elle nous rappelle assez la spirituelle comédie de la *Méchante femme mise à la raison*[1], avec cette différence terriblement tragique, que Macbeth est sérieux et qu'en renchérissant de méchanceté sur sa femme ce n'est point une farce qu'il joue.

« Viens, dit Macbeth, nous allons dormir. » Non, Macbeth a tué le sommeil! Macbeth ne dormira plus! Peu importe pour son repos que sa conscience soit morte; son imagination veille et tremble, cela suffit à son supplice. Il a encore une vision, qui n'est pas autre chose que la projection fantasmagorique des pensées qui l'oppressent: « Macbeth! Macbeth! Macbeth! défie-toi de Macduff! défie-toi de Macduff! — Qui que tu sois, fantôme, merci de ton conseil. Tu as fait vibrer la corde de mon inquiétude. » Mais déjà il est trop tard; Macduff s'est enfui en Angleterre... « A l'avenir, le premier mouvement de mon cœur

1. *Taming of the Shrew*.

sera le premier mouvement de ma main. Aujourd'hui même, pour couronner ma pensée par un acte, que la résolution prise soit exécutée : je veux surprendre le château de Macduff, passer au fil de l'épée sa femme, ses petits enfants et tous les êtres infortunés qui le continuent dans sa race... Assez de bavardage! j'accomplirai cette action avant que l'idée refroidisse. Mais plus de visions ! »

Le dernier état psychologique de Macbeth, c'est une sorte d'indifférence et de torpeur, un hébétement général dont il ne sort un instant que pour mourir en brave, semblable à une lampe pâlissante qui, au moment de s'éteindre tout à fait, jette soudain un très vif éclat. Des cris effrayants frappent son oreille, sans le faire tressaillir : « J'ai presque perdu le sentiment de l'inquiétude. Il fut un temps où mes sens se seraient glacés au moindre cri nocturne, où mes cheveux à un récit lugubre se seraient dressés et agités comme s'ils étaient vivants. Je me suis gorgé d'horreurs. L'épouvante, familière à mes pensées de meurtre, ne peut plus me faire tressaillir. » Il apprend sans s'émouvoir le suicide de sa femme, et se borne, pour toute expression de ses regrets, à murmurer d'une bouche stupide la plus triste sentence sur la vie humaine que le scepticisme et le désespoir aient jamais proférée : « La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comédien qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène et qu'ensuite on n'entend plus ; c'est une histoire dite par un idiot, pleine de fracas et de furie, et qui ne signifie rien. »

Les tourments de la conscience morale ; les inquiétudes de l'imagination ; la stupeur indifférente et idiote : tels sont les trois moments principaux de l'histoire de la décadence de Macbeth. Il n'était pas sans grandeur et sans noblesse native. Il était digne de se mesurer avec Satan, comme Job, et il ne tenait qu'à lui d'engager la lutte et de vaincre, lorsqu'en un jour d'ivresse et d'orgueil son ambition rencontra la tentation de l'enfer : « Salut, Macbeth, qui plus tard seras roi ! »

XV

LADY MACBETH

Méthode familière à Shakespeare dans la peinture des caractères tragiques. — Exagération, invraisemblance du rôle de Lady Macbeth. — Qu'elle est plutôt un démon qu'une femme. — Faiblesse de sa nature physique. — Clytemnestre. — Électre. — Médée. — La Cléopâtre de Corneille. — L'Agrippine de Racine.

Le personnage de Macbeth, que nous venons d'étudier, est un très bel exemple de la méthode chère à Shakespeare dans la peinture des caractères tragiques : cette méthode consiste à expliquer l'origine et à graduer les développements de la passion qui entraîne vers sa perte le héros du drame, en sorte que le spectateur ait sous les yeux, non la crise d'une existence, comme dans le théâtre classique, mais l'histoire d'une âme, avec son commencement, son milieu et sa fin. Macbeth n'est pas encore, au début de la pièce, ce qu'il deviendra au deuxième acte, et il s'en faut que le deuxième acte achève de nous révéler son caractère ; on ne le connaît en entier que lorsqu'on l'a suivi jusqu'au bout. De même, Othello ne commence pas par la jalousie ; sa nature ouverte, affectueuse, confiante, s'épanouit d'abord au bonheur d'aimer. Timon d'Athènes, avant d'être devenu un misanthrope, prodigue à tous les hommes son amitié et ses bienfaits : telle est la méthode de Shakespeare. C'est l'inverse de celle de Molière, chez qui les caractères sont dès le principe tout ce qu'ils seront jusqu'à la fin et ne subissent aucune modification ni en bien ni en mal. — Les surprises familières à notre grand poète comique, les brusques allures au moyen desquelles ses personnages nous étonnent et nous amusent d'abord, ont leur raison d'être dans la

comédie; mais la tragédie comporte et réclame des transitions mieux ménagées.

Dans sa création de Lady Macbeth, j'ose dire que Shakespeare a été infidèle à ses habitudes de psychologie patiente et profonde. Il a fait surgir tout à coup sur la scène, sans préparation d'aucune sorte, un monstre de cruauté, au sujet duquel nous ne savons ni comment il est devenu si méchant, ni même pourquoi il montre dans les circonstances actuelles tant de scélératesse.

J'admets très volontiers que les femmes, quand elles sont mauvaises, soient pires que les hommes :

> Rien si malin qu'une femme peut naître,

a dit Ronsard, qui ajoute aussitôt :

> Ni rien si bon, quand bonne elle veut être.

Médée fait cet aveu dans Euripide : « Nous autres femmes, c'est ainsi que la nature nous a faites, tout ce qu'il y a de plus habile à machiner le mal » ; et pour citer une plus grande autorité, je me permettrai de rappeler, avec un vieil auteur français, qu'on ne trouve point dans les saintes Écritures que Notre-Seigneur et les apôtres aient chassé du corps des hommes plus d'un diable, tandis que l'Évangile de vérité ne mentionne pas moins de sept démons chassés du corps d'une seule femme. On le conçoit sans peine ; quand le sexe que Dieu a créé tendre et faible devient la proie du mal, il est susceptible de se dénaturer plus vite, plus complètement que le sexe plus grossier, mais aussi plus résistant et plus fort. Il n'y a donc pas plus de limites, peut-être même y en a-t-il moins, à la méchanceté des femmes qu'à celle des hommes, et les poètes ont assurément le droit de représenter la nature humaine dans tout l'excès de sa perversité. Mais, plus l'endurcissement anomal du cœur de la femme est grand, plus aussi il devient nécessaire de nous expliquer l'origine, de nous faire voir le développement de cette monstruosité. Shakespeare a négligé de satisfaire sur ce point notre curiosité légitime. Le principe et le progrès de la méchanceté de Lady Macbeth restent pour nous chose inconnue ; nous comprenons mal sa nature, et, ce qui est

plus grave, au point de vue dramatique, les motifs qui la font agir n'ont pas une clarté suffisante. — Elle entre en scène, lisant une lettre de son mari.

« Elles sont venues à ma rencontre le jour de la victoire, et j'ai appris par la plus complète révélation qu'elles ont une science plus qu'humaine. Comme je brûlais du désir de les questionner plus à fond, elles se sont confondues dans l'air et y ont disparu. J'étais encore éperdu de surprise, quand sont arrivés des messagers du roi qui m'ont proclamé thane de Cawdor, titre dont venaient de me saluer les sœurs fatidiques, en m'ajournant à un temps à venir par ces paroles : « Salut, toi, qui seras roi ! » J'ai jugé bon de te faire cette confidence, compagne chérie de ma grandeur, afin que tu ne perdes pas la part de joie qui te revient, par ignorance de la grandeur qui t'est promise. Garde cela dans ton cœur, et adieu ! »

— Tu es Glamis et Cawdor, et tu seras ce qu'on t'a promis. Mais je me défie de ta nature : elle est trop pleine du lait de la tendresse humaine pour que tu prennes le plus court chemin. Tu voudrais être grand, tu n'es pas sans ambition, mais tu n'as point les facultés du mal qui doivent accompagner l'ambition. La grandeur où tu aspires, tu voudrais l'atteindre sans crime... Hâte-toi d'arriver, que je verse dans ton oreille l'esprit qui m'anime, et que ma langue courageuse chasse tout ce qui t'écarte du cercle d'or dont le destin et une puissance surnaturelle semblent t'avoir couronné ! »

Un serviteur entre, et annonce l'arrivée de Macbeth et du roi. « Tu es fou de dire cela ! » s'écrie Lady Macbeth, pouvant à peine croire que le sort favorable prête un concours si prompt à ses desseins de meurtre ; puis elle reprend seule son monologue :

« Le corbeau s'est enroué à croasser l'entrée fatale de Duncan sous mes créneaux. Venez, venez, esprits qui assistez les pensées meurtrières ! Arrachez-moi mon sexe, et, du crâne au talon, remplissez-moi toute de la plus atroce cruauté ! Épaississez mon sang, fermez en moi tout accès, tout passage au remords ; qu'aucun retour compatissant de la nature n'ébranle ma volonté farouche et ne s'interpose entre elle et l'exécution ! Venez dans mes mamelles de femme et changez mon lait en fiel, vous, ministres du

meurtre, quel que soit le lieu où, substances invisibles, vous aidiez à la violation de la nature. Viens, nuit épaisse, enveloppe-toi des plus noires fumées de l'enfer, afin que mon couteau ne voie pas la blessure qu'il va faire, et que le ciel ne puisse, perçant de son regard ton manteau de ténèbres, me crier : Arrête! arrête! »

Voilà bien de la frénésie; voilà surtout bien de la précipitation. C'est une lettre de son mari, dont la teneur expresse n'annonce rien que d'heureux, qui la met dans cet effroyable état. Et pourquoi donc? Au moins, quand Macbeth forme le projet d'assassiner Duncan, la désignation d'un fils du roi comme héritier présomptif a déjà infligé un démenti à la prédiction des sorcières; mais Lady Macbeth n'en est encore qu'aux termes mêmes de cette prédiction, termes de nature à remplir son cœur d'espérance et de joie, ainsi que Macbeth le lui écrit. D'où vient qu'ils produisent sur elle un effet tout contraire? Il faut, pour expliquer une explosion si subite et si inattendue des sentiments les plus forcenés, supposer de graves conversations antérieures entre Macbeth et sa femme, un échange de pensées ambitieuses et de velléités criminelles, sans doute quelque phrase catégorique de Lady Macbeth excitant déjà son mari à l'usurpation violente du trône d'Écosse. Mais cette scène, qui aurait préparé nos esprits à ce que nous entendons et à ce que nous allons voir, s'est passée dans la coulisse avant le lever du rideau. Ce que nous avons présentement sous les yeux, c'est une femme lisant, dans un papier qu'elle tient à la main, des nouvelles du caractère le plus encourageant, et tirant de cette lecture une conclusion qui est en contradiction directe avec la teneur de l'écrit. Des êtres surnaturels ont prophétisé à mon mari la plus haute fortune; ils semblent avoir dit vrai, car la moitié de leur prédiction s'est déjà accomplie, le reste est en bonne voie; notre vaisseau navigue vers le port à pleines voiles et le vent en poupe: c'est pourquoi, ô tempêtes! déchaînez-vous, et remplissez le ciel propice d'épouvante et d'horreur. Telle est la logique de Lady Macbeth. Un crime, quel qu'en soit le succès, est toujours une action terrible, pleine de trouble et de violence; pour vouloir commettre un premier crime dans la tranquillité d'une vie prospère, l'apparence d'une nécessité à

un si étrange dessein est bien la moindre condition qu'on puisse requérir ; et, en l'absence de tout motif appréciable dans la conduite de Lady Macbeth, on se demande si c'est bien une femme, une créature humaine, que Shakespeare a prétendu nous montrer, si ce n'est pas plutôt le diable en personne, une incarnation positive de l'esprit du mal, moralement semblable aux sorcières insexées et barbues, et revêtu seulement d'une forme plus féminine.

« Votre visage, mon cher Macbeth, est un livre où les hommes peuvent lire d'étranges choses.... Pour tromper le monde, paraissez comme le monde : ayez la cordialité dans le regard, dans le geste, dans la voix ; ayez l'air de la fleur innocente, mais soyez le serpent qu'elle couvre. »

N'est-ce pas là le langage du Tentateur?

Quand Macbeth, au moment d'assassiner le roi son hôte, éprouve un scrupule qui l'honore, sent faiblir toute sa résolution et déclare qu'il n'ira pas plus loin dans cette affaire, le démon, je veux dire sa femme, ressaisit sa victime prête à lui échapper, en murmurant ceci dans son oreille :

« Était-elle donc ivre, l'espérance sur laquelle vous fondiez votre avenir? s'est-elle endormie depuis? et se réveille-t-elle maintenant pour paraître pâle et livide de crainte devant le but qu'elle contemplait si volontiers? Désormais, je ferai le même cas de ton amour. As-tu peur d'être dans tes actes et dans ta résolution le même que dans ton désir? Tu voudrais avoir ce que tu regardes comme l'ornement de la vie, et cependant vivre en lâche dans ta propre estime, laissant un *je n'ose pas* suivre le *je voudrais*, comme le pauvre chat de l'adage[1].

MACBETH. — Paix, je te prie ! J'ose tout ce qui sied à un homme; qui ose au delà n'en est plus un.

LADY MACBETH. — Quelle est donc la bête qui vous a poussé à me révéler cette affaire? Quand vous l'avez osé, vous étiez un homme; osez maintenant être plus que vous n'étiez, vous n'en serez que davantage un homme. Alors ni l'occasion ni le lieu ne

1. *Catus amat pisces, sed non vult tingere plantas.*

s'offraient, et pourtant vous vouliez les créer tous deux. Ils se sont créés d'eux-mêmes, et voilà que leur concours met à néant votre courage. J'ai allaité, et je sais combien il est doux d'aimer le petit enfant qui nous tette; eh bien, au moment où il me souriait, j'aurais arraché le bout de mon sein de ses gencives sans os, et je lui aurais brisé le crâne, si j'avais juré de le faire, comme vous avez juré ceci! »

Est-ce un démon qui parle? à la bonne heure. Si c'est une femme, si c'est une créature humaine, qu'il soit permis à la critique de dire que ceci est faux, outré, hors nature. Le caractère de Lady Macbeth n'est point pour nous faire changer d'opinion au sujet des femmes de Shakespeare; à l'exception de Cléopâtre, reine d'Égypte, tableau égal à ses peintures d'hommes les plus achevées, Shakespeare n'a pas appliqué à l'étude de la femme ses grandes facultés d'analyse. En général, ou bien ses héroïnes sont bonnes, et alors ce sont des anges de fidélité, de courage, de dévouement, de patience, de résignation, de douceur : telles sont Imogène, Cordelia, Hélène de Narbonne, etc.; ou bien ses héroïnes sont méchantes, et alors ce sont des diables incarnés, comme Régane, Goneril et Lady Macbeth. Rendons à Shakespeare ce qui est à Shakespeare, et à nos grands poètes français ce qui leur appartient : la connaissance et la représentation du cœur féminin est une partie considérable du talent dramatique, où Racine est le maître et n'a point de rival.

La tragédie de *Macbeth* demeure sans contredit la plus belle composition de Shakespeare. Comme le rôle de Lady Macbeth soulève les objections qui viennent d'être faites[1], et que d'autre part il tient à l'action par des rapports autrement étroits que la scène désagréable du portier, dont on est toujours libre de débarrasser le drame en la déclarant apocryphe, la critique s'est évertuée à chercher dans cette prodigieuse personne quelques traits par lesquels on pût la rattacher aux conditions normales de la nature humaine, et sans trop de peine elle les a trouvés; car Shakespeare est comme la Bible : on y trouve ce qu'on y cherche.

1. Voy. notamment Kreyssig, *Vorlesungen über Shakespeare.*

Les commentaires favorables à Lady Macbeth sont un monument amusant de cette exégèse shakespearienne, à la fois naïve et subtile, qui a souvent passé pour de la profondeur. On a remarqué, par exemple, qu'elle aimait bien son mari; en effet, modèle des épouses, la femme de Macbeth s'absorbe en lui tout entière, et ce n'est point pour elle, c'est pour lui qu'elle est ambitieuse, contrairement à la légende, où elle est représentée comme brûlant du désir de s'entendre appeler reine. On a noté soigneusement que Macbeth l'appelle « sa poule chérie », et on a voulu nous attendrir sur l'édifiante union de ce couple de tigres. Mistress Jameson reste muette d'émotion à la pensée qu'après la grande scène du banquet, où Macbeth halluciné est un si triste trouble-fête, sa femme, restée seule avec lui, ne se permet pas de lui adresser une parole de reproche, et l'engage simplement à s'aller mettre au lit. C'est à l'école romantique allemande, à Tieck le premier, qu'on doit cette belle invention d'une Lady Macbeth dévouée et martyre; il en reste encore quelque trace dans le grand commentaire de Gervinus.

Tout cela est fort ridicule. Il n'y a pas, d'un bout à l'autre du rôle de Lady Macbeth, un seul trait authentique de l'humanité *morale*. La conscience, que Macbeth ne parvient à tuer en lui qu'à la longue, semble n'avoir jamais existé chez elle. — Cependant, cette femme n'est pas toute en dehors de l'humanité; étrangère à notre nature morale, elle tient à notre nature *physique* et rentre dans les conditions de son sexe par la délicatesse de l'organisme nerveux. Elle fait allusion quelque part à la petitesse de sa main; toute sa personne doit être conçue comme petite, et ce serait un contre-sens de choisir pour ce rôle une grande et forte femme, à la charpente solide et aux muscles d'acier. Le spectateur doit au contraire recevoir l'impression d'une certaine disproportion entre la faiblesse corporelle de l'héroïne et l'esprit infernal qui la remplit. Tout chez elle est tendu, forcé, artificiel. Elle est obligée de boire une liqueur alcoolique pour s'exciter au moment du crime. Quand son mari raconte comment il a tué les deux chambellans, elle s'évanouit. Elle avait projeté de tuer elle-même Duncan, mais elle n'ose, parce que les traits du roi endormi lui rappellent l'image de son père. Voilà les revanches de la sensibilité, imparfaitement maîtrisée, non par la force

tranquille qui se possède, mais par la volonté furieuse qui s'exalte. Après avoir ainsi surmené sa pauvre machine, bientôt elle s'arrête court et tombe, pour ainsi dire, à plat; il n'est plus question d'une initiative, ni même d'une participation quelconque de Lady Macbeth à la série des crimes qui suivent l'assassinat du roi d'Écosse. Elle s'efface complètement, et ne reparaît que dans la scène célèbre du somnambulisme, au cinquième acte. Son organisation, à ce moment-là, est brisée. Le meurtre de Duncan, pour lequel elle avait rassemblé avec effort toute l'énergie de sa nature, a entraîné comme une conséquence nécessaire celui de Banquo, le massacre de la famille de Macduff, et combien d'autres crimes encore! Elle n'avait pas prévu cela dans sa vive, mais courte logique de femme; c'est plus qu'elle n'en peut supporter; la malheureuse succombe sous le poids. Elle n'a point de repentir, puisque rien dans ses paroles ne révèle le sentiment d'une loi morale violée; mais l'horreur des événements passés, sinon la crainte du jugement à venir, la précipite elle aussi dans la folie, et lui cause cette affection particulière des fonctions cérébrales où le malade trahit pendant son sommeil, par des paroles et des actions automatiques, les occupations ou les préoccupations principales de sa vie.

« LE MÉDECIN. — Voilà deux nuits que je veille avec vous, et rien ne m'a encore confirmé la vérité de votre rapport. Depuis quand dites-vous qu'elle se promène ainsi?

LA DAME DE SERVICE. — Depuis que Sa Majesté est entrée en campagne. Je l'ai vue se lever de son lit, jeter sur elle sa robe de nuit, ouvrir son cabinet, prendre du papier, le plier, écrire dessus, le lire, ensuite le sceller, et retourner au lit; tout cela pourtant dans le plus profond sommeil.

LE MÉDECIN. — Grande perturbation de la nature! Recevoir à la fois les bienfaits du sommeil et agir comme en état de veille. Dans cette agitation léthargique, outre ses promenades et les actions dont vous parlez, que lui avez-vous entendu dire?

LA DAME DE SERVICE. — Des choses, monsieur, que je ne veux pas répéter après elle... Tenez! la voici qui vient, absolument comme à l'ordinaire, et, sur ma vie, profondément endormie...

LE MÉDECIN. — Comment s'est-elle procuré cette lumière?

LA DAME DE SERVICE. — Ah! elle l'avait près d'elle; elle a de la lumière près d'elle continuellement, c'est son ordre.

LE MÉDECIN.— Vous voyez que ses yeux sont ouverts.

LA DAME DE SERVICE. — Oui, mais ils sont fermés à la sensation.

LE MÉDECIN. — Qu'est-ce qu'elle fait là? Regardez comme elle se frotte les mains.

LA DAME DE SERVICE. — C'est un geste qui lui est habituel, d'avoir ainsi l'air de se laver les mains. Je l'ai vue continuer à faire cela pendant un quart d'heure.

LADY MACBETH. — Il y a toujours une tache.

LE MÉDECIN. — Écoutez! elle parle. Je veux écrire tout ce qu'elle dira, afin d'en fixer le souvenir.

LADY MACBETH. — Va-t'en, tache maudite! Va-t'en, dis-je... Une! deux! Allons c'est l'heure de faire la chose... L'enfer est sombre!... Fi! monseigneur, fi! un soldat avoir peur!... Pourquoi redouter qu'on le sache, quand nul ne pourra demander de comptes à notre autorité? Mais qui aurait cru que le vieux homme eût en lui tant de sang?... Le thane de Fife avait une femme; où est-elle à présent?... Quoi! ces mains-là ne seront donc jamais propres? Assez, monseigneur, assez! Vous gâtez tout avec vos frémissements.

LE MÉDECIN. — Allez! allez! vous en savez plus que vous ne devriez!

LA DAME DE SERVICE. — Elle a dit ce qu'elle n'aurait pas dû dire, j'en suis sûre. Le ciel sait ce qu'elle sait!

LADY MACBETH. — Il y a toujours l'odeur du sang... Tous les parfums de l'Arabie ne purifieraient pas cette petite main. Oh! oh! oh!

LE MÉDECIN. — Quel profond soupir! Le cœur est cruellement chargé!...

LADY MACBETH. — Lavez vos mains, mettez votre robe de nuit, ne soyez pas si pâle... Je vous le répète, Banquo est enterré, il ne peut pas sortir de sa tombe... Au lit! au lit! on frappe à la porte. Venez, venez, venez, venez, donnez-moi votre main. Ce qui est fait ne peut être défait; au lit! au lit! au lit! »

Voilà les signes de l'humanité chez cette femme : la faiblesse

physique, la maladie, la folie. Véritable démon d'ailleurs, sorti de l'enfer pour perdre Macbeth, elle y rentre volontairement, et pendant que son mari combat et meurt en héros, elle se tue.

On a comparé Lady Macbeth à diverses figures de la tragédie antique, d'abord à la Clytemnestre d'Eschyle.

Il n'y a aucune analogie de situation entre les deux personnages, et le rôle de Clytemnestre est infiniment plus tragique. L'ambition personnelle de Macbeth et de sa femme paraît mesquine et misérable à côté du motif sacré qui arme contre Agamemnon le bras de la mère d'Iphigénie. On peut apercevoir, il est vrai, entre l'héroïne de Shakespeare et celle d'Eschyle, certaines ressemblances extérieures d'attitude et de langage. L'une et l'autre possèdent l'art de dissimuler ; l'une et l'autre sont homicides et s'enivrent comme des bêtes féroces à l'idée du meurtre et à la vue du sang. Mais les ressemblances s'arrêtent là. De même que les situations, les caractères diffèrent profondément. Clytemnestre est une géante, au moral comme au physique. C'est la plus forte femme de tout le théâtre antique et moderne. Étant réellement forte, elle sait être calme et maîtresse d'elle-même. L'exagération frénétique du langage de Lady Macbeth trahit la conscience intime de sa faiblesse ; elle pourrait presque dire, comme Wallenstein : « Mes paroles étaient hardies, parce que mes actions ne l'étaient pas[1]. » Clytemnestre agit comme elle parle, parle comme elle pense, et n'articule pas un mot où l'on ne sente une personne entièrement capable de faire tout ce qu'elle dit. Aucune grande figure de l'art ne possède au même degré ce caractère de solidité plastique qui est le trait essentiel et la beauté suprême des personnages de la haute tragédie. Ce n'est pas elle qui s'évanouirait comme l'Anglaise, elle n'a pas besoin de boire de l'alcool, et elle n'a point de cauchemars la nuit. Elle est sans peur, sans honte, sans remords. Son crime, loin d'ébranler sa santé et ses nerfs, la rafraîchit et la fortifie :

« L'ennemi a été vaincu ; il est tombé, et moi je suis restée debout. J'avais tout préparé, il ne pouvait ni fuir, ni défendre

Les commentaires favorables à Lady Macbeth sont un monument amusant de cette exégèse shakespearienne, à la fois naïve et subtile, qui a souvent passé pour de la profondeur. On a remarqué, par exemple, qu'elle aimait bien son mari; en effet, modèle des épouses, la femme de Macbeth s'absorbe en lui tout entière, et ce n'est point pour elle, c'est pour lui qu'elle est ambitieuse, contrairement à la légende, où elle est représentée comme brûlant du désir de s'entendre appeler reine. On a noté soigneusement que Macbeth l'appelle « sa poule chérie », et on a voulu nous attendrir sur l'édifiante union de ce couple de tigres. Mistress Jameson reste muette d'émotion à la pensée qu'après la grande scène du banquet, où Macbeth halluciné est un si triste trouble-fête, sa femme, restée seule avec lui, ne se permet pas de lui adresser une parole de reproche, et l'engage simplement à s'aller mettre au lit. C'est à l'école romantique allemande, à Tieck le premier, qu'on doit cette belle invention d'une Lady Macbeth dévouée et martyre; il en reste encore quelque trace dans le grand commentaire de Gervinus.

Tout cela est fort ridicule. Il n'y a pas, d'un bout à l'autre du rôle de Lady Macbeth, un seul trait authentique de l'humanité *morale*. La conscience, que Macbeth ne parvient à tuer en lui qu'à la longue, semble n'avoir jamais existé chez elle. — Cependant, cette femme n'est pas toute en dehors de l'humanité; étrangère à notre nature morale, elle tient à notre nature *physique* et rentre dans les conditions de son sexe par la délicatesse de l'organisme nerveux. Elle fait allusion quelque part à la petitesse de sa main; toute sa personne doit être conçue comme petite, et ce serait un contre-sens de choisir pour ce rôle une grande et forte femme, à la charpente solide et aux muscles d'acier. Le spectateur doit au contraire recevoir l'impression d'une certaine disproportion entre la faiblesse corporelle de l'héroïne et l'esprit infernal qui la remplit. Tout chez elle est tendu, forcé, artificiel. Elle est obligée de boire une liqueur alcoolique pour s'exciter au moment du crime. Quand son mari raconte comment il a tué les deux chambellans, elle s'évanouit. Elle avait projeté de tuer elle-même Duncan, mais elle n'ose, parce que les traits du roi endormi lui rappellent l'image de son père. Voilà les revanches de la sensibilité, imparfaitement maîtrisée, non par la force

tranquille qui se possède, mais par la volonté furieuse qui s'exalte. Après avoir ainsi surmené sa pauvre machine, bientôt elle s'arrête court et tombe, pour ainsi dire, à plat; il n'est plus question d'une initiative, ni même d'une participation quelconque de Lady Macbeth à la série des crimes qui suivent l'assassinat du roi d'Écosse. Elle s'efface complètement, et ne reparaît que dans la scène célèbre du somnambulisme, au cinquième acte. Son organisation, à ce moment-là, est brisée. Le meurtre de Duncan, pour lequel elle avait rassemblé avec effort toute l'énergie de sa nature, a entraîné comme une conséquence nécessaire celui de Banquo, le massacre de la famille de Macduff, et combien d'autres crimes encore! Elle n'avait pas prévu cela dans sa vive, mais courte logique de femme; c'est plus qu'elle n'en peut supporter; la malheureuse succombe sous le poids. Elle n'a point de repentir, puisque rien dans ses paroles ne révèle le sentiment d'une loi morale violée; mais l'horreur des événements passés, sinon la crainte du jugement à venir, la précipite elle aussi dans la folie, et lui cause cette affection particulière des fonctions cérébrales où le malade trahit pendant son sommeil, par des paroles et des actions automatiques, les occupations ou les préoccupations principales de sa vie.

« LE MÉDECIN. — Voilà deux nuits que je veille avec vous, et rien ne m'a encore confirmé la vérité de votre rapport. Depuis quand dites-vous qu'elle se promène ainsi?

LA DAME DE SERVICE. — Depuis que Sa Majesté est entrée en campagne. Je l'ai vue se lever de son lit, jeter sur elle sa robe de nuit, ouvrir son cabinet, prendre du papier, le plier, écrire dessus, le lire, ensuite le sceller, et retourner au lit; tout cela pourtant dans le plus profond sommeil.

LE MÉDECIN. — Grande perturbation de la nature! Recevoir à la fois les bienfaits du sommeil et agir comme en état de veille. Dans cette agitation léthargique, outre ses promenades et les actions dont vous parlez, que lui avez-vous entendu dire?

LA DAME DE SERVICE. — Des choses, monsieur, que je ne veux pas répéter après elle... Tenez! la voici qui vient, absolument comme à l'ordinaire, et, sur ma vie, profondément endormie...

LE MÉDECIN. — Comment s'est-elle procuré cette lumière?

Les commentaires favorables à Lady Macbeth sont un monument amusant de cette exégèse shakespearienne, à la fois naïve et subtile, qui a souvent passé pour de la profondeur. On a remarqué, par exemple, qu'elle aimait bien son mari; en effet, modèle des épouses, la femme de Macbeth s'absorbe en lui tout entière, et ce n'est point pour elle, c'est pour lui qu'elle est ambitieuse, contrairement à la légende, où elle est représentée comme brûlant du désir de s'entendre appeler reine. On a noté soigneusement que Macbeth l'appelle « sa poule chérie », et on a voulu nous attendrir sur l'édifiante union de ce couple de tigres. Mistress Jameson reste muette d'émotion à la pensée qu'après la grande scène du banquet, où Macbeth halluciné est un si triste trouble-fête, sa femme, restée seule avec lui, ne se permet pas de lui adresser une parole de reproche, et l'engage simplement à s'aller mettre au lit. C'est à l'école romantique allemande, à Tieck le premier, qu'on doit cette belle invention d'une Lady Macbeth dévouée et martyre; il en reste encore quelque trace dans le grand commentaire de Gervinus.

Tout cela est fort ridicule. Il n'y a pas, d'un bout à l'autre du rôle de Lady Macbeth, un seul trait authentique de l'humanité *morale*. La conscience, que Macbeth ne parvient à tuer en lui qu'à la longue, semble n'avoir jamais existé chez elle. — Cependant, cette femme n'est pas toute en dehors de l'humanité; étrangère à notre nature morale, elle tient à notre nature *physique* et rentre dans les conditions de son sexe par la délicatesse de l'organisme nerveux. Elle fait allusion quelque part à la petitesse de sa main; toute sa personne doit être conçue comme petite, et ce serait un contre-sens de choisir pour ce rôle une grande et forte femme, à la charpente solide et aux muscles d'acier. Le spectateur doit au contraire recevoir l'impression d'une certaine disproportion entre la faiblesse corporelle de l'héroïne et l'esprit infernal qui la remplit. Tout chez elle est tendu, forcé, artificiel. Elle est obligée de boire une liqueur alcoolique pour s'exciter au moment du crime. Quand son mari raconte comment il a tué les deux chambellans, elle s'évanouit. Elle avait projeté de tuer elle-même Duncan, mais elle n'ose, parce que les traits du roi endormi lui rappellent l'image de son père. Voilà les revanches de la sensibilité, imparfaitement maîtrisée, non par la force

tranquille qui se possède, mais par la volonté furieuse qui s'exalte. Après avoir ainsi surmené sa pauvre machine, bientôt elle s'arrête court et tombe, pour ainsi dire, à plat; il n'est plus question d'une initiative, ni même d'une participation quelconque de Lady Macbeth à la série des crimes qui suivent l'assassinat du roi d'Écosse. Elle s'efface complètement, et ne reparaît que dans la scène célèbre du somnambulisme, au cinquième acte. Son organisation, à ce moment-là, est brisée. Le meurtre de Duncan, pour lequel elle avait rassemblé avec effort toute l'énergie de sa nature, a entraîné comme une conséquence nécessaire celui de Banquo, le massacre de la famille de Macduff, et combien d'autres crimes encore! Elle n'avait pas prévu cela dans sa vive, mais courte logique de femme; c'est plus qu'elle n'en peut supporter; la malheureuse succombe sous le poids. Elle n'a point de repentir, puisque rien dans ses paroles ne révèle le sentiment d'une loi morale violée; mais l'horreur des événements passés, sinon la crainte du jugement à venir, la précipite elle aussi dans la folie, et lui cause cette affection particulière des fonctions cérébrales où le malade trahit pendant son sommeil, par des paroles et des actions automatiques, les occupations ou les préoccupations principales de sa vie.

« LE MÉDECIN. — Voilà deux nuits que je veille avec vous, et rien ne m'a encore confirmé la vérité de votre rapport. Depuis quand dites-vous qu'elle se promène ainsi?

LA DAME DE SERVICE. — Depuis que Sa Majesté est entrée en campagne. Je l'ai vue se lever de son lit, jeter sur elle sa robe de nuit, ouvrir son cabinet, prendre du papier, le plier, écrire dessus, le lire, ensuite le sceller, et retourner au lit; tout cela pourtant dans le plus profond sommeil.

LE MÉDECIN. — Grande perturbation de la nature! Recevoir à la fois les bienfaits du sommeil et agir comme en état de veille. Dans cette agitation léthargique, outre ses promenades et les actions dont vous parlez, que lui avez-vous entendu dire?

LA DAME DE SERVICE. — Des choses, monsieur, que je ne veux pas répéter après elle... Tenez! la voici qui vient, absolument comme à l'ordinaire, et, sur ma vie, profondément endormie...

LE MÉDECIN. — Comment s'est-elle procuré cette lumière?

N'apprendras-tu jamais, âme basse et grossière,
A voir par d'autres yeux que les yeux du vulgaire?

C'est-à-dire : n'apprendrons-nous jamais, philistins que nous sommes, professeurs de morale et d'histoire, à goûter la poésie à l'état pur, dans son absurdité complète et sans mélange?

... Et toi, que me veux-tu,
Ridicule retour d'une sotte vertu?...
Dût le ciel égaler le supplice à l'offense,
Trône, à t'abandonner je ne puis consentir :
Par un coup de tonnerre il vaut mieux en sortir...
Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge!

Cléopâtre présente une coupe empoisonnée à son fils, le nouveau roi, et à la reine, sa bru; et comme ils hésitent à boire (car ils la connaissent), elle-même boit la première, aimant mieux périr avec eux que de manquer sa vengeance : mais l'effet du poison est trop rapide... Rodogune a le temps d'arrêter Antiochus.

Règne : de crime en crime enfin te voilà roi.
Je t'ai défait d'un père, et d'un frère, et de moi.
Puisse le ciel tous deux vous prendre pour victimes,
Et laisser choir sur vous les peines de mes crimes!
Puissiez-vous ne trouver dedans votre union
Qu'horreur, que jalousie et que confusion!
Et pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble,
Puisse naître de vous un fils qui me ressemble!
. . . . . .
Je maudirais les dieux s'ils me rendaient le jour.
Qu'on m'emporte d'ici : je me meurs, Laonice;
Si tu veux m'obliger par un dernier service,
Après les vains efforts de mes inimitiés,
Sauve-moi de l'affront de tomber à leurs pieds.

Il n'y a pas ombre de vérité humaine dans ce rôle; mais quel style! quelle fierté! quelle grandeur! quelle poésie! Cela est beau comme l'antique, je veux dire solide, plastique, marmoréen. Je ne crois pas que, depuis la Clytemnestre d'Eschyle, on eût vu sur la scène tragique une femme plus insolemment superbe que Cléopâtre, reine de Syrie.

Quant à l'Agrippine de Racine, c'est la vérité même, c'est la perfection absolue, comme tous les caractères de femmes et comme presque tout ce qui est sorti des mains de cet artiste

incomparable ; mais cette étude d'histoire est si finie et si exquise que les connaisseurs souffriraient de la voir rapprochée des toiles à grand effet, à larges coups de brosse, où des créateurs comme Eschyle, Shakespeare et Corneille ont jeté des êtres surnaturels comme Clytemnestre, Lady Macbeth et Cléopâtre. Il n'y a point de commune mesure qui permette de comparer le monde de l'humanité à celui des géants ou des démons. Agrippine, au reste, n'occupe pas le premier plan du tableau, puisque l'intention du poète était précisément de peindre le déclin de son étoile devant la grandeur naissante de celle de Néron. Tout le monde a présent à l'esprit, dans le théâtre de Racine, un autre caractère de femme criminellement ambitieuse, qui est plus en saillie et en relief : mais toutes choses d'ailleurs diffèrent trop pour que l'on pût trouver de l'intérêt dans une comparaison des crimes et de l'ambition de Lady Macbeth avec les crimes et l'ambition d'Athalie.

XVI

HAMLET

Les nouveaux commentateurs allemands de la tragédie. — Qualités natives du héros. Sa maladie intellectuelle. — Sa maladie morale.

En 1875, à Berlin, il paraissait un livre, dont l'auteur annonçait au monde une grande découverte. M. Karl Werder avait trouvé le sens de la tragédie d'*Hamlet*. Gœthe, qui passe pour le premier révélateur de la pensée de Shakespeare dans cette pièce, n'y avait rien compris, et toute la critique, fascinée par l'ascendant de ce grand homme, avait gardé depuis lors, en expliquant *Hamlet*, un bandeau sur les yeux. M. Werder ôte enfin ce bandeau, voit l'œuvre de Shakespeare sous un nouveau jour et s'écrie (ce sont ses propres paroles) : « Voilà le sens, le sens clair, simple, évident! Il n'est plus possible de le perdre de vue quand une fois on l'a saisi. Qu'on soit resté un siècle sans l'apercevoir, c'est pour moi le fait le plus inouï, le plus inconcevable que présente l'histoire de la critique littéraire depuis le premier jour de son existence. »

Cette façon d'emboucher la trompette ne manque jamais son effet. Tous les journaux littéraires d'Allemagne, naturellement friands de nouveauté, ont fait grand bruit de la découverte et ont porté aux nues son auteur. Quant aux professeurs, aux savants, aux doctes membres de la Société shakespearienne, les Bernays, les Vischer, les Hebler, les Ulrici, ils ont refusé de se laisser convaincre; mais cette obstination peut venir de ce qu'ils avaient depuis longtemps leur siège fait dans la question remise à l'ordre du jour : nul ne renonce volontiers à des idées qu'il a publique-

ment soutenues. Pour nous qu'aucun précédent n'engage et qui sommes encore libres d'adopter l'interprétation d'*Hamlet* qui nous paraîtra la meilleure, examinons sans parti pris l'opinion de M. Werder.

« Shakespeare, avait dit Gœthe, a voulu nous montrer dans *Hamlet* une âme chargée d'une grande mission et incapable de l'accomplir. Cette pensée domine toute la pièce. Un chêne est planté dans un vase qui ne devait porter que des fleurs charmantes : les racines s'étendent et le vase est brisé. Une créature belle, pure, noble, éminemment morale, mais dépourvue de l'énergie physique qui fait les héros, succombe sous le poids d'un fardeau qu'elle ne peut ni porter ni rejeter : tous les devoirs sont sacrés pour Hamlet, mais celui-ci est trop difficile. C'est l'impossible qu'on exige de lui, non l'impossible en soi, mais ce qui, pour lui, est impossible. »

Telle est l'explication de Gœthe, que toute la critique a suivie. On a jugé avec plus ou moins de sympathie ou de sévérité le caractère d'Hamlet; les rêveurs lui ont pardonné, pendant que les amis du courage actif et résolu le condamnaient durement; mais tout le monde a, jusqu'à ce jour, admis d'un commun accord qu'Hamlet avait à faire quelque chose qu'il n'a point fait parce que l'élément nécessaire à l'accomplissement de ce devoir manquait dans la composition de sa nature. « Quand nous venons d'entendre Hamlet, écrit par exemple M. Hebler, professeur à l'université de Berne, crier à l'ombre de son père : — *Fais-moi vite connaître le crime afin qu'avec des ailes rapides comme les pensées d'amour je vole à la vengeance !* — nous supposons naturellement que son oncle ne reverra pas le soleil; mais le héros se contente provisoirement de faire un nœud à son mouchoir, je veux dire de prendre ses tablettes et d'y noter que son oncle est un scélérat. Car ce qu'on a soin d'écrire, on ne risque plus de l'oublier; ses maîtres lui ont appris cela à Wittemberg. Sérieusement, il ne pouvait parodier d'une façon plus choquante le *Souviens-toi de moi* du fantôme; il ne pouvait plus vite enterrer son ardeur. »

M. Werder retourne complètement le point de vue. Au lieu de

construire d'abord le caractère d'Hamlet, comme il reproche aux critiques de l'avoir toujours fait, il commence par examiner la nature de la tâche qui lui est imposée et la situation où il se trouve; puis il déclare que si Hamlet ne fait rien, c'est qu'il n'y avait rien à faire, c'est que l'action qu'on attend de lui était impossible, non pas seulement pour l'organisation morale du héros, comme le prétendent Gœthe et son école, mais impossible en elle-même, objectivement et matériellement impossible.

Qu'exige-t-on d'Hamlet? écrit M. Werder. Qu'il poignarde le roi son oncle. Il ne pourrait rien faire de plus absurde; car ensuite, que fera le meurtrier? Il rassemblera, dit-on, la cour et le peuple, justifiera son action et prendra possession du trône. Vraiment? Et comment s'y prendra-t-il pour justifier son action? En racontant que le spectre de son père lui est apparu et la lui a commandée? C'est avoir une médiocre idée de l'intelligence des Danois que de supposer qu'ils se payeront de ce conte bleu! Cela serait possible dans la légende, où le meurtre du père d'Hamlet est un crime public, connu de tous, commis à main armée au milieu d'une fête; mais il n'en est pas de même dans le drame : ici le crime est ignoré; il a été commis furtivement avec le poison pendant que le vieux roi faisait sa sieste, et le criminel est seul dans le secret. L'usurpation de la couronne paraîtra aux yeux de tout le monde le vrai motif d'Hamlet, et le prétendu devoir de venger un père assassiné passera pour un prétexte et une pure invention.

Je dis : l'usurpation de la couronne, poursuit M. Werder; car Hamlet n'est nullement, comme tous les critiques le supposent sans fondement aucun, l'héritier légitime du trône de son père, frustré de son droit de succession par une violence injuste. D'après les idées anglaises, la reine, après la mort de son mari, devenait régulièrement la souveraine du royaume. Il lui plaisait d'associer son beau-frère à sa fortune et à son sceptre; elle était parfaitement maîtresse de le faire et il n'est question, à l'avènement de Claudius, d'aucune opposition de la noblesse, d'aucun mécontentement populaire. Si Hamlet veut régner, il faut qu'il attende patiemment son tour. « Vous êtes, lui dit le nouveau roi, le plus proche héritier de notre trône. »

Dans ces conditions, que peut faire, que doit faire Hamlet

après la révélation terrible du mystère? Une seule chose, mais combien difficile! arracher de la bouche du roi l'aveu de son crime, le forcer à jeter le masque. La situation étant donnée, il n'y a au monde qu'un homme par lequel la vérité puisse être produite au grand jour: cet homme, c'est le criminel couronné lui-même, et s'il se tait, s'il ne se trahit pas, la vérité restera cachée au fond de la terre jusqu'au jugement dernier. Poignarder le tyran? quelle misère! quelle sottise! Le ciel et la terre savent ce qu'il faut penser de Claudius; ils régleront son compte quand l'heure sera venue; c'est pour la justice des hommes qu'Hamlet doit travailler, et, dans l'espoir de lui livrer un jour le coupable, bien loin de le tuer, il doit le garder vivant, le couver de l'œil, le surveiller et le suivre, comme l'être dont l'existence importe le plus à ses fins. Voilà tout le devoir d'Hamlet. « A l'œuvre mon cerveau! » dit-il; mon *cerveau* et non point mon bras.

Telle est l'explication de M. Werder. Dès que j'en ai eu connaissance, mon premier soin a été de relire *Hamlet* pour voir si elle s'accordait avec l'impression immédiate que produit la tragédie; mais je dois avouer que les objections se sont présentées en foule.

Quelque absurde que puisse être le dessein d'assassiner Claudius, il résulte de maint passage qu'Hamlet se regarde lui-même comme appelé à commettre ce meurtre, et le sentiment d'Hamlet en cette matière est évidemment le seul qui importe. « Ah! s'écrie-t-il dans le monologue final du second acte, si je n'étais pas un Jeannot rêveur, il y a déjà longtemps que j'aurais engraissé tous les milans du ciel avec les entrailles de ce drôle! » Quand il surprend le roi en prière: « Maintenant, dit-il, je puis faire la chose; » et lorsqu'il a frappé Polonius à travers la tapisserie, il dit au mourant: « Indiscret imbécile, je t'ai pris pour un plus grand que toi! »

Admettons qu'Hamlet a un autre devoir que celui de la vengeance subite et sanglante, qu'il doit amener d'abord le roi à se démasquer; en effet, la représentation théâtrale si minutieusement organisée par ses soins au troisième acte pourrait à merveille servir ce plan. Mais quel parti tire-il de l'émotion violente par laquelle le meurtrier de son père s'est publiquement trahi?

absolument aucun. Quelle que soit la nature de la tâche imposée à Hamlet, nous avons en tout cas devant nos yeux un héros inactif qui a quelque chose à faire et qui ne le fait pas.

M. Werder prétend qu'Hamlet n'était point l'héritier légitime du trône : c'est possible ; mais ici encore le sentiment d'Hamlet sur la matière est le seul qui importe. Il appelle Claudius, dans la grande scène avec sa mère, « un coupe-bourse de l'empire et des lois qui a filouté la couronne et l'a mise dans sa poche, » et il dit positivement à Horatio que ses espérances ont été frustrées par l'élection de son oncle.

Sans doute la justification d'Hamlet devant la cour et devant le peuple, s'il avait sans façon poignardé le roi, n'était pas sans offrir de sérieuses difficultés ; mais il faut tenir compte aussi de certaines circonstances qui les atténuaient considérablement. Hamlet était adoré de la multitude, selon l'aveu de Claudius lui-même, qui se plaignait que ce grand amour paralysât la justice royale et l'empêchât de faire une enquête publique sur le meurtre de Polonius; quant au roi actuel, il n'était guère populaire, à en juger par l'extrême facilité avec laquelle l'émeute soulevée par Laertes avait réussi.

Enfin, et c'est ici mon objection capitale, M. Werder me semble détruire tout l'intérêt de la tragédie en transportant le point de vue du *sujet*, c'est-à-dire d'Hamlet et de son caractère, à l'*objet*, c'est-à-dire à la situation du héros et au devoir qui lui est imposé. S'il s'agissait d'une grande tradition antique, telle que l'histoire des Atrides, qui a en elle-même une haute signification morale et religieuse, c'est bien alors l'objet et non le sujet qui serait la chose importante; mais il est impossible d'attribuer aucune valeur substantielle à la pauvre légende transmise par le conteur Belleforest à Shakespeare : elle ne pouvait acquérir du prix que par la peinture des caractères ajoutée à ce misérable canevas. Si la tragédie d'*Hamlet* n'est pas la plus magnifique étude qui ait jamais été faite de l'irrésolution humaine, que devient-elle? un roman quelconque, une fable insignifiante et frivole, comme la plus creuse des comédies du poète.

Le paradoxe de M. Werder, bien qu'il ait retenti avec éclat, n'est pas né viable. Il y a un autre écrivain allemand dont

le bon sens prosaïque est appelé à une bien autre influence.

M. Rümelin, l'auteur des *Études d'un réaliste sur Shakespeare*, est le chef de la réaction contre Shakespeare en Allemagne. Le culte pour le grand poète avait dégénéré en superstition, et la louange avait atteint un tel degré d'hyperbole qu'un mouvement en sens contraire était devenu inévitable. Les contradicteurs eux-mêmes de M. Rümelin avouent que son livre était nécessaire pour remettre la critique au vrai point. Analysons quelques pages de ce judicieux volume, que tout commentateur exalté de Shakespeare doit désormais avoir sur sa table et qui a su conquérir, par la gravité de la forme et la solidité du fond, l'estime de ceux mêmes qui l'ont combattu. L'opinion de M. Rümelin sur *Hamlet* (et, réduite à ces termes, sa proposition me semble vraie), c'est que, si la tragédie était mieux faite, on ne la discuterait pas tant et que l'extrême diversité des commentaires est due à ce qu'elle a de défectueux.

Le critique réaliste signale dans l'œuvre de Shakespeare une obscurité, une incertitude générale contraire à l'usage du poète, dont le pinceau est partout ailleurs clair et ferme comme celui de Rubens. On ne sait d'aucun personnage exactement ce qu'il est ni ce qu'il veut. Tous parlent beaucoup plus et beaucoup mieux qu'ils n'agissent, à commencer par le spectre, qui s'amuse à une longue et pédantesque description (cette remarque est de M. de Barante) des pernicieux effets du jus de la jusquiame. Le roi débite de fort beaux discours : à l'entendre, on le prendrait pour un des sept sages de la Grèce antique, et il ressemble peu au hideux portrait qu'Hamlet nous fait de sa personne ; mais il est bien hésitant et maladroit dans sa conduite envers son ennemi. Polonius commence par donner d'excellents conseils à Laertes et à Ophelia ; c'est l'expérience la plus consommée, c'est la gravité la plus austère qui s'exprime par sa bouche ; puis tout à coup, sans transition, le voilà changé en bouffon grotesque et ridicule : grand embarras pour l'acteur chargé de ce rôle. Seraient-ce, par hasard, des phrases apprises par cœur que le vieux comédien récitait plus haut à ses enfants ? alors l'intention du poète aurait dû être mieux marquée. Laertes lui-même, bien qu'il fasse extérieurement contraste avec Hamlet, ne reste point l'homme sensé et courageux que d'abord on avait cru voir ; il exhale sa

douleur sur la tombe d'Ophelia dans un langage faux, emphatique, et, quels que soient les entraînements de la passion, on a peine à comprendre comment ce noble cœur, ce galant chevalier peut s'oublier lui-même au point de consentir à s'armer contre Hamlet d'un fer empoisonné.

Ce qu'il y a de plus inintelligible dans la tragédie, selon M. Rümelin, c'est le plan du héros, et nous venons d'en voir une preuve, puisqu'un critique allemand a pu soutenir avec succès que le meurtre du roi Claudius, considéré jusqu'ici comme le premier devoir d'Hamlet, aurait été, au contraire, la plus lourde faute qu'il pût commettre. Que veut-il avec sa folie feinte? Le résultat qu'elle a et qu'elle devait avoir est directement contraire au but qu'il semble s'être proposé. Bien loin d'endormir les soupçons, elle était faite pour les éveiller; elle donnait au roi un excellent prétexte pour emprisonner ou bannir l'homme dont il se défiait, pendant qu'elle n'était point de nature à faire regretter aux Danois que le trône fût occupé par le sage Claudius à la place d'un jeune fou qui tuait comme un rat le grand chambellan, commençait une intrigue d'amour avec sa fille, puis la plantait là sans motif et précipitait la malheureuse dans la folie et le suicide. Quel est exactement le droit d'Hamlet à la couronne? Shakespeare ne l'a indiqué nulle part avec clarté; pourtant c'est là un point capital, d'où toute l'action dépend. Pourquoi se laisse-t-il envoyer en Angleterre sans résistance, sans regret, et comme si ce voyage faisait partie du plan qu'il semble poursuivre et dont il parle vaguement une ou deux fois? Espère-t-il lever une armée à l'étranger, comme Malcolm dans *Macbeth*, comme Richmond dans *Richard III?* Nous n'en savons rien: nous devrions le savoir si Horatio, confident du secret d'Hamlet et son ami de cœur, avait été le dépositaire de sa pensée tout entière, comme il était naturel de s'y attendre. *Hamlet* est vraiment, comme quelqu'un l'a dit, la tragédie des ténèbres : elle commence par la nuit; la nuit jusqu'à la fin enveloppe toute l'action.

L'obscurité que M. Rümelin signale dans le plan du héros et dans les caractères secondaires existe aussi, selon lui, dans le caractère principal, où il aperçoit des contradictions insolubles. Mais ici je cesse d'être de son avis, et je refuse de le suivre plus

loin. Le caractère d'Hamlet, comme je le montrerai tout à l'heure, est excessivement compliqué, sans pourtant que cette complication aille jusqu'à la contradiction logique, jusqu'à l'absurde. La conclusion du critique réaliste, son explication de la tragédie d'*Hamlet*, est d'un prosaïsme hardi : elle consiste à trancher, à sabrer le nœud gordien, au lieu de le délier. Le hasard, selon lui, conduit les événements et les personnages de la pièce ; non point le hasard au sens poétique où Gœthe l'entendait, cette puissance fatale, mystérieuse, qui, à défaut de la volonté et de l'action des hommes, se charge elle-même du dénouement : le hasard ici, c'est tout bonnement la propre incohérence de l'auteur. Il n'y a pas d'autre mystère dans ce drame énigmatique que celui qui résulte de la confusion même du travail de Shakespeare. Il n'a point fondu Hamlet d'un seul jet ; trois fois au moins il a repris son œuvre ; il l'a faite de pièces et morceaux, curieux du détail seul et sans se préoccuper jamais de l'ensemble. Il l'a remplie d'allusions contemporaines et de sentiments personnels ; c'est un tiroir où il a jeté pêle-mêle ses pensées, une sorte de journal où il a consigné les impressions d'une époque de sa vie. Retranchez d'*Hamlet* tout ce qui est épisodique et superflu, vous réduirez l'ouvrage de deux bons tiers au moins. Si le héros ne commence pas par tuer Claudius, c'est simplement parce que ce coup de poignard aurait terminé le drame au premier acte, ce qui eût gêné le poète pour la composition des quatre autres. Cette tragédie, qui passe pour le chef-d'œuvre de l'esprit humain, considérée comme œuvre d'art, *appartient à ce que Shakespeare a écrit de plus imparfait*. Telle est la conclusion de M. Rümelin.

C'est *raide*, et je ne sais si j'ai eu raison d'appeler grave, solide et judicieux un livre dont l'esprit profondément réaliste (mot presque synonyme d'antipoétique) aboutit à des conclusions aussi téméraires. Mais il est arrivé à M. Rümelin une très heureuse fortune, c'est d'avoir un imitateur maladroit qui a renchéri grossièrement sur ses idées : dès lors, ce qui était passablement risqué dans sa critique a paru, par le contraste, plein de modération et de sens ; on a pu mesurer la distance qu'il y a entre un homme de savoir et de talent et un lourd philistin, — et l'auteur des *Études d'un réaliste* a obtenu un regain d'estime

composé de tout le mépris que son exagérateur inspirait. Le pamphlet de Benedix, intitulé *la Shakespearomanie*, est une honte pour la critique contemporaine. Sans doute il est toujours permis de faire un mauvais livre; mais, ce qui est affligeant, c'est de voir ce livre réussir, l'Allemagne daigner lui faire l'honneur de plusieurs réfutations très sérieuses, et la France, hélas! le citer avec éloge. Quand on commence à lire ce pamphlet assommant, de quatre cent quarante-six pages, contre les *shakespearomanes*, rédigé en forme de dialogue entre trois interlocuteurs, on est d'abord stupéfait d'une totale absence d'esprit naturel, et on se demande si ce Benedix est bien le même qui a composé des comédies. Qu'est-ce donc que ses comédies? Puis on y constate avec non moins de stupeur une absence totale de culture. L'auteur est un revenant du XVIIIe siècle. Il ne s'aperçoit pas qu'il réédite ce qu'il y a plus suranné et de plus rance dans la critique de ce temps, toutes les vieilles rengaînes contre les plagiats de Shakespeare, contre ses anachronismes, contre ses fautes de goût, contre l'immoralité de ses dénouements qui violent la justice poétique... Roderix Benedix est mort; qu'on se hâte d'enterrer son volume avec lui, et que la paix soit sur *leurs* cendres!

Le plan de cette étude sur *Shakespeare et l'Antiquité* n'exige pas que nous fassions de la tragédie d'*Hamlet* une analyse complète, et je pourrais même, à la rigueur, n'examiner le rôle du héros que dans ses rapports avec celui d'Oreste. Mais lorsqu'on rencontre sur sa route un personnage aussi intéressant qu'Hamlet, l'objet vaut la peine qu'on s'y arrête; il mérite d'être considéré d'abord en lui-même et indépendamment de toute relation avec d'autres que lui.

C'est le plus riche caractère de Shakespeare. Par ces mots de *caractère riche*, il faut toujours entendre un caractère où les nuances, plus que cela, les contrastes abondent. Les contrastes sont le signe authentique de la réalité, de l'individualité, de la vie; l'uniformité, au contraire, est le sceau de l'idéal et de l'abstraction. Il suit de là que les expressions : *caractère riche*, *caractère vivant*, *caractère individuel*, sont termes synonymes. Tels sont, entre tous ceux que nous avons précédemment étudiés,

celui de Cassius et celui d'Antoine[1]. Mais le caractère d'Hamlet est incomparablement plus riche en contrastes. Voilà pourquoi il est si difficile de l'analyser. Ces contrastes sont la pierre d'achoppement de la critique, qui ne peut pas les concilier et les déclare incompatibles. Pour ma part, je ne découvre point de contradictions absolues dans le caractère d'Hamlet. Sans nier l'obscurité ou, si l'on veut, la confusion du plan de la tragédie et de quelques détails, je ne trouve pas que le héros lui-même soit un impénétrable mystère, et je crois possible, sinon aisé, de l'expliquer complètement. Rappelons avant tout une remarque que nous avons déjà faite : Shakespeare ne produit pas brusquement ses caractères, il les développe peu à peu, et chacune de ses grandes tragédies contient l'histoire entière d'une âme. L'idée générale que je me fais d'Hamlet est celle-ci : un homme né avec de grands talents et de grandes vertus, qui, par suite des circonstances où le sort l'a placé et surtout par suite d'un défaut d'équilibre et de juste tempérament de ses qualités natives, subit un trouble intellectuel et une dégénération morale. La tragédie d'*Hamlet* est l'histoire de ce trouble et de cette dégénération.

Hamlet, de sa nature, n'est ni faible ni irrésolu. Le courage qu'il déploie dans la scène du fantôme est admirable; ses nerfs, ses muscles sont aussi fermes que ceux du lion de Némée, et il ne faut pas que ses compagnons cherchent à le retenir, car, par le ciel! il fera un spectre du premier qui osera l'arrêter. Sur mer, le vaisseau qu'il monte est poursuivi par un corsaire; impossible d'échapper, on accepte la lutte, et Hamlet saute le premier à l'abordage. Il est adroit à tous les exercices du corps et tire bien des armes. Fortinbras, prince de Norwège, lui rend ce témoignage: « Probablement, s'il eût été mis à l'épreuve, c'eût été un grand roi, » et Ophelia fait de lui ce portrait : « Courtisan, soldat, savant, il a l'œil, la langue et l'épée; c'est l'attente et la fleur de ce beau royaume, le miroir du bon ton, le moule de l'élégance, le modèle sur qui tous ont les yeux! » On a un peu abusé, à mon avis, d'une indication qui se trouve dans la pièce et d'après laquelle Hamlet serait gras et court d'haleine. Il est proba-

1. Voy. t. I, ch. XI et XII.

ble que cette indication ne vise que l'acteur chargé par Shakespeare du rôle d'Hamlet, le célèbre Burbage. C'est ainsi que, dans *l'Avare*, Molière fait dire à son Harpagon: « Voilà un pendard de valet qui m'incommode fort, et je ne me plais point à voir ce chien de boiteux-là », parce que l'acteur chargé du rôle de La Flèche était boiteux. Gardons-nous, en tout cas, de nous représenter Hamlet comme naturellement flegmatique. Il est actif et passionné. Il se montre vraiment de flamme en toutes choses — en toutes choses, sauf en une : le devoir de venger son père.

Telle est la nature extérieure d'Hamlet, ce qui, en lui, pouvait frapper les yeux de tous ses alentours. Mais ne nous en tenons point aux dehors, faisons un pas de plus dans la connaissance de son cœur. Il est né avec le sens moral le plus exquis. De même que certains enfants heureusement doués naissent musiciens, sculpteurs ou peintres et sont choqués, dès l'âge tendre, par les fausses notes ou charmés par les belles formes et par les belles couleurs, ainsi Hamlet est né avec un sentiment si délicat du bien et du mal, que le spectacle de la droiture et de la vertu le ravit, celui du vice et du mensonge le révolte comme une monstruosité[1]. Voyez son enthousiasme pour Horatio :

« Entre tous ceux avec qui j'ai jamais été en rapport, Horatio, tu es par excellence l'homme juste.

— Oh! mon cher seigneur!

— Non, ne crois pas que je te flatte; car quel avantage puis-je espérer de toi, qui n'as d'autre revenu que ta belle nature pour te nourrir et t'habiller? A quoi bon flatter le pauvre? Non! Que les langues mielleuses aillent lécher la pompe stupide! que les charnières moelleuses du genou se ploient là où il peut y avoir profit à flagorner! Entends-tu? depuis que mon âme tendre a été maîtresse de son choix et a pu distinguer entre les hommes, sa prédilection t'a marqué de son sceau : car tu as toujours été un homme qui sait tout souffrir comme s'il ne souffrait pas, un homme que les rebuffades et les faveurs de la fortune ont trouvé également reconnaissant. Bienheureux ceux chez qui le tempérament et la raison sont en si bel équilibre qu'ils ne sont pas entre les doigts de la fortune une flûte prête à sonner par le

1. Le docteur Onimus, *la Psychologie dans les drames de Shakespeare.*

rou qui lui plaît! Donnez-moi l'homme qui n'est pas l'esclave le la passion,et je le porterai dans le fond de mon cœur, oui, lans le cœur de mon cœur, comme toi. »

Voyez, au contraire, le dégoût d'Hamlet pour le plat courtisan,)sric. « Il faisait des compliments à la mamelle de sa nourrice vant de la téter. Comme beaucoup d'autres de la même volée, ont je vois raffoler le monde superficiel, il se borne à prendre ɜ ton du jour et les usages extérieurs de la société : creuses bil-ɜvesées qui les élèvent dans l'opinion des sots et des sages; souf-ez seulement sur elles pour en faire l'épreuve, elle crèvent! »

Quand sa mère essaye de le consoler de la mort de son père ar des réflexions banales, superficielles, frisant l'hypocrisie, Hamlet bondit d'indignation à un mot malheureux qu'elle em-loie :

« Tu le sais, c'est le sort commun, tout ce qui vit doit mourir, mporté par la nature dans l'éternité.

— Oui, madame, c'est le sort commun.

— S'il en est ainsi, pourquoi, dans le cas présent, cela te sem-le-t-il si étrange?

— Cela me *semble*, madame! Non cela est. *Sembler* et moi, ous ne nous connaissons pas. Ce n'est pas seulement mon man-eau noir comme l'encre, bonne mère, ni la traditionnelle livrée un deuil d'apparat, ni le souffle orageux d'une respiration énible, non; ni la source abondante qui ruisselle des yeux, ni 'air abattu du visage, ni toutes les formes, tous les modes, tous es signes de la douleur, qui peuvent révéler ce que j'éprouve. bien dire, c'est là ce qui *semble;* car ce sont des actions qu'un omme peut jouer; mais j'ai en moi ce qui ne peut se feindre. 'out le reste n'est que le harnais et le vêtement de la douleur. »

Le grand monologue d'Hamlet, *To be or not to be*, n'est u'une paraphrase du soixante-sixième sonnet de Shakespeare, ue je préfère citer ici, parce qu'il est plus court et moins connu:

« Lassé de tout, j'invoque le repos de la mort. Lassé de voir ɜ mérite né mendiant, la nullité creuse se parer de braverie, la oi la plus pure se parjurer indignement, l'honneur honteuse-ent déplacé, la chasteté des femmes prostituée pour de l'or, la ertu injustement disgraciée, la vraie force réduite à l'impuis-ance par un gouvernement boiteux, l'art bâillonné par l'auto-

rité, la folie vêtue en docteur contrôlant le talent, la candeur traitée de simplicité et le bien captif, serviteur du mal; lassé de tout cela, je voudrais mourir, si en mourant je ne devais laisser seul mon amour. »

Avec un accent plus sombre et plus découragé, voilà le noble dégoût d'Alceste, et c'est bien comme un Alceste qu'il faut nous représenter Hamlet au début de sa tragique histoire, dans la donnée primitive et fondamentale de sa nature. Ce n'est que plus tard, quand la décadence aura commencé, qu'il deviendra plus semblable à Werther qu'à Alceste. Il y a cette différence entre Alceste et Werther, qu'Alceste est animé de passions généreuses; l'injustice en soi le révolte et l'irrite, au lieu que Werther ne souffre du désordre qui règne sur la terre que par un retour sur lui-même et sa propre personnalité; il est égoïste et orgueilleux. Alceste est le plus noble caractère de la littérature, parce que ses indignations morales restent pures de toute préoccupation personnelle, — et c'est ainsi qu'Hamlet nous apparaît d'abord.

Après son cœur, considérons son intelligence. Elle est cultivée et développée à l'excès, je veux dire jusqu'au point où les habitudes méditatives risquent d'envahir l'homme tout entier et compromettent en lui le pouvoir et la volonté d'agir.

Comme Brutus, Hamlet est un grand liseur. Il a toujours sur lui un livre ou un cahier de notes. Il est plein de ses lectures, et en même temps il n'en est pas la dupe naïve; il emprunte à ses auteurs même cette sagesse supérieure et transcendante qui apprend à les mépriser; il ne s'en tient pas aux bords emmiellés de la coupe, il la vide jusqu'à la lie, et quand Polonius lui demande ce qu'il lit si attentivement, il répond avec un dédain amer: « Des mots, des mots, des mots, des mots. » Comme Brutus aussi, il a pour les études philosophiques une prédilection; mais s'il lit les philosophes, c'est dans l'esprit d'un Pascal, et volontiers il dirait avec lui : « Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher. » Par un anachronisme qui est un trait de génie, Shakespeare fait d'Hamlet un étudiant, non de l'université de Paris, comme le brillant et fougueux Laertes, mais de l'université de Wittemberg; sorti des brouillards de la sceptique et profonde Allemagne, le jeune homme aspire à s'y replonger. La richesse de la pensée allemande s'effraye peu des contradictions qui dé-

routent une logique ordinaire; la synthèse magnifique d'un Hegel enveloppe tous les contraires dans son vaste sein. De même Hamlet admet à la fois toutes les idées, et l'on chercherait en vain dans la profusion de sentences précieuses qui composent son écrin philosophique l'unité d'une doctrine particulière. Tout argument lui est bon, les croyances d'une grossière orthodoxie et les doutes d'une philosophie raffinée, les dogmes religieux et jusqu'aux préjugés de la superstitution populaire. Peu de jours après qu'il a vu l'ombre errante de son père, il parle de cette région inconnue d'outre-tombe d'où nul voyageur ne revient. On a signalé dans ce langage une contradiction : je le crois bien! Mais cette contradiction est dans la nature même d'Hamlet; elle indique le premier désarroi d'une intelligence qui tout à l'heure mettra en doute l'authenticité de l'apparition et la soupçonnera de n'être qu'une forme de l'Esprit tentateur. Il ne veut pas frapper Claudius en prière, parce qu'un homme qui prie est en état de grâce: pur sophisme! Hamlet était assez éclairé pour savoir qu'il y a une différence entre la justification et la prière, entre prier et se mettre à genoux. Mais il récoltait sans choix et de toute main des motifs pour ne point agir, *parce qu'il était sceptique* et qu'il n'avait pas sur les grandes questions qui intéressent le plus l'âme humaine de doctrine arrêtée.

Quand l'instruction fait du mal à quelqu'un, il n'y a généralement qu'un remède au mal : c'est plus d'instruction. Deux voies sont ouvertes aux hommes pour échapper au scepticisme : l'une consiste à être et à rester un sot, l'autre à emporter de haute lutte une position élevée d'où l'on puisse comprendre ou croire que l'on comprend le sens de la vie humaine; l'une consiste à ne rien voir, l'autre à s'imaginer qu'on voit tout; la première est à la portée de tout le monde, la seconde est à l'usage des hommes de grande vaillance ou simplement de foi et de bonne volonté. En d'autres termes, « la nullité de la perspective ou la grandeur de la perspective, l'impuissance de découvrir les contrastes ou la puissance de découvrir l'accord des contrastes[1] » sont les deux moyens offerts aux hommes pour conserver ou pour recouvrer la paix du cœur et la stabilité de l'esprit. Mais, entre l'immense

1. Taine.

majorité des sots et la petite élite des croyants par sagesse, il y a une certaine aristocratie d'esprits à laquelle Hamlet appartenait: ce sont les *dilettanti* de la pensée, qui ne peuvent pas ou ne veulent pas conclure et jeter l'ancre dans aucun système. Je crains bien qu'aux intelligences voguant ainsi en liberté, plus d'instruction, loin d'être utile, ne rendît un mauvais service; on pourrait, au contraire, leur souhaiter charitablement d'avoir moins de culture, pour peu qu'on envisage, suivant les principes d'une bonne politique, l'énergie et l'action comme les qualités viriles par excellence; car, chez ces hommes, la surabondance de pensées qui n'aboutissent pas, de contemplations flottantes et indécises, les réduit à l'impuissance physique et morale. Quand on n'est pas un demi-dieu, il faut être un homme énergiquement borné pour être un héros. Oui, d'étroites bornes intellectuelles, là où manque une grandeur surhumaine, sont la condition de l'héroïsme. Ce bien précieux — des bornes, — Hamlet ne le possédait pas. Chez lui, l'excès d'esprit était défaut de force. Mais est-ce seulement chez lui? En toute chose et chez tous les hommes, est-ce que trop de sagesse ne nuit pas à l'action? Est-ce qu'une certaine légèreté ou étroitesse héroïque d'esprit n'est pas la condition fondamentale de toute activité efficace dans l'art et dans la vie? Le soldat, pour se battre bravement, a besoin d'une vanité nationale bien sotte et bien aveugle; malheur à lui s'il est philosophe! Le marchand ne hasarderait aucune grande entreprise si à ses calculs il n'ajoutait une confiance téméraire en son heureuse étoile[1]. Jamais l'historien ne se mettrait à écrire s'il ne prenait la résolution brusque de commencer son résumé longtemps avant la fin de ses investigations, de se contenter pour le reste d'une science approximative et de renoncer à l'impossible idéal d'une information exacte et complète.

Hamlet réfléchissait trop; voilà pourquoi il n'accomplissait pas le devoir de vengeance imposé à sa piété filiale. La réflexion chez lui rongeait et décomposait les ressorts de l'activité naturelle. Plus il examinait la tâche qu'il avait à remplir, plus elle lui semblait irréalisable. Il se faisait de cette œuvre de sang, mais aussi de justice, une idée trop absolument parfaite. Il avait la

1. Kreyssig.

noble et chimérique ambition d'agir non en bourreau, mais en juge, de réduire l'assassin à une confession publique de son crime avant de le frapper. Et ce n'était pas seulement la difficulté matérielle de la chose qui retenait son bras, c'était aussi, c'était surtout son extrême gravité morale. Claudius était son oncle, son roi, le mari de sa mère qu'il aimait tendrement. Il avait beau avoir soupçonné le crime, ce soupçon avait beau avoir été confirmé par une apparition surnaturelle, qui oserait dire que cela équivalait à une certitude? Un soupçon n'est pas une preuve, l'apparition pouvait être une machination du monde infernal; certes la conscience d'Hamlet avait de quoi s'alarmer, et lorsqu'il s'écriait comme Harmodius :

> Quoi! le frapper, la nuit, rentrant dans sa maison!
> Quoi! devant ce ciel noir, devant ces mers sans borne!
> Le poignarder devant ce gouffre obscur et morne,
> En présence de l'ombre et de l'immensité!

la voix de Dieu ne lui répondait pas :

> Tu peux tuer cet homme avec tranquillité [1].

« Ainsi la conscience fait de nous tous des lâches; ainsi les couleurs natives de la résolution blémissent sous les pâles reflets de la pensée; ainsi les entreprises les plus énergiques et les plus importantes se détournent de leur cours à cette idée et perdent le nom d'action... Certes Celui qui nous a faits avec cette vaste intelligence, avec ce regard dans le passé et dans l'avenir, ne nous a pas donné cette capacité, cette raison divine, pour qu'elles moisissent en nous inactives. Eh bien ! est-ce l'effet d'un bestial oubli ou d'un scrupule poltron qui me fait réfléchir trop précisément aux conséquences, réflexion qui, mise en quatre, contient un quart de sagesse et trois quarts de lâcheté? Je ne sais pas pourquoi j'en suis encore à me dire : « Ceci est à faire », puisque j'ai motif, volonté, force et moyen de le faire... Suis-je donc un lâche?... Moi le fils du cher assassiné, moi que le ciel et l'enfer poussent aux représailles, me borner à décharger mon cœur

1. Victor Hugo, *les Châtiments*.

en paroles comme une catin !... Oh ! que désormais mes pensées soient sanglantes, ou qu'on les estime à néant ! »

Nous connaissons maintenant ce que j'appelle la nature primitive et fondamentale d'Hamlet. Il est vrai que j'ai dû réunir les éléments de cette analyse dans le cours entier de la pièce et que je n'ai pas pu suivre simplement l'ordre des scènes dans leur succession chronologique; mais c'est qu'ici nous n'avons point affaire à une histoire simple comme celle de l'âme de Macbeth. La psychologie d'Hamlet est autrement enchevêtrée et confuse. D'une part, le fond primitif de sa nature reparaît de temps à autre jusqu'à la fin de la tragédie; d'autre part, la perturbation intellectuelle et morale dont j'ai parlé se déclare dès le début. Ce sont ces deux facteurs (pardon pour ce terme de mathématiques), le *fond primitif* et la *perturbation survenue*, que je crois absolument nécessaire de distinguer et de séparer si l'on veut se rendre compte nettement du caractère d'Hamlet et bien comprendre toute son histoire. Faute de faire cette indispensable distinction, les critiques ne nous présentent qu'un Hamlet incomplet ou inintelligible, que l'on absout avec trop d'indulgence ou que l'on condamne avec trop de sévérité, et dont on ne sait pas au juste si on doit l'aimer ou le haïr, l'estimer ou le mépriser. Pour moi, je ne tiens ni à l'aimer ni à le haïr, pourvu que je le comprenne. Je crois bien que Shakespeare a conçu d'abord avec amour le personnage d'Hamlet; mais bientôt, détachant son affection du fruit de ses entrailles avec cette puissance d'objectivité qui n'est donnée qu'aux grands génies dramatiques, il a eu la force de l'étudier et de le peindre avec indifférence comme un caractère quelconque de son théâtre. C'est de la même manière que Molière a composé la plus personnelle et à la fois la plus étonnamment objective de ses œuvres, *le Misanthrope*.

Nous connaissons l'Hamlet primitif et normal; passons au trouble survenu dans son intelligence et dans sa moralité, d'abord dans son intelligence.

On connaît la loi naturelle que la zoologie nomme, si je ne me trompe, loi de compensation. En vertu de cette loi, lorsqu'un or-

gane quelconque chez un animal s'atrophie, la perte de sève et de force qui se fait du côté du membre ou de la fonction dont l'activité est interrompue se traduit et s'accuse en un développement anomal et proportionnel dans quelque autre partie de l'individu physique. Il en est de même dans l'ordre moral. La suspension de l'usage d'une faculté quelconque a pour effet de développer quelque autre faculté outre mesure et proportionnellement à la dépense épargnée. Soyez né, par exemple, avec une aptitude ordinaire pour les mathématiques, et interdisez-vous tout ce qui pourrait détourner votre esprit de cette étude, l'activité politique, la lecture des poètes, les belles-lettres, les beaux-arts et les sciences concrètes; renoncez à la société des hommes, à celle des femmes, au mariage, à la vie publique; vivez seul avec vos calculs, vos chiffres, vos lignes idéales: vous développerez en vous une puissance extraordinaire d'abstraction, et vous pourrez devenir un mathématicien de première force autant que l'homme qui a reçu ce génie de la nature en naissant. On sait que César était en passe de devenir le rival de Cicéron au Forum quand la fortune l'appela aux fonctions administratives et militaires; le génie qu'il aurait déployé dans l'éloquence, il l'appliqua aux choses de la guerre et du gouvernement[1]. Nul doute qu'Hamlet, avec ses grandes qualités natives de résolution, de courage et de vigueur, ne fût devenu un guerrier et un homme d'État de premier ordre et qu'il n'eût mérité le bel éloge que fait de lui le prince Fortinbras, si un épouvantable et mystérieux malheur arrivé dans sa famille, développant tout à coup un germe de mélancolie sceptique déposé dans sa jeune intelligence par ses professeurs de Wittemberg, ne l'eût précipité dans un abîme de tristesse et dans l'excès de la méditation. Le ressort de la volonté se brise dans son âme; ses facultés diverses, semblables aux bras nombreux d'un fleuve endigué, se jettent dans une direction exclusive : il souffrira jusqu'à la fin d'une hypertrophie de la pensée.

Il en souffrira, il en sera malade et, en même temps, il nous ravira d'admiration par la profondeur et par l'éclat de son génie. Il y a des merveilles de l'art humain, comme des merveilles de la

1. Hudson.

nature, qui sont des maladies positives. Je n'hésite pas à appeler Hamlet fou, réellement fou, en ce sens que l'équilibre de sa nature est rompu; mais combien l'on se tromperait si l'on croyait que la folie diminue ou obscurcit en lui l'intelligence! Son esprit redouble au contraire de finesse et d'élévation, et c'est quand il n'a pas le sens commun qu'il confond notre plate et vulgaire raison par la supériorité surnaturelle de la sienne. On ne va pas, j'espère, confondre les idiots et les fous : un idiot est un objet dégoûtant; un fou est chose sacrée, il nous inspire je ne sais quel religieux effroi, nous sentons sur lui la main divine et il nous semble frappé, comme Prométhée, pour avoir voulu dérober aux dieux quelque secret dont ils étaient jaloux. La folie d'Hamlet est donc réelle et doit être d'abord entendue au sens d'une sagesse qui échappe à toute mesure commune, d'une sagesse extraordinaire et mystérieuse.

Je sais bien qu'il prétend contrefaire le fou; je sais bien que, dans la grande scène avec sa mère, quand celle-ci dit qu'il a le délire, il répond : « Le délire? mon pouls, comme le vôtre, bat avec calme et garde sa saine harmonie. Ce n'est point une folie que j'ai proférée. Voulez-vous en faire l'épreuve? Je vais tout vous redire; un fou n'aurait pas cette mémoire. » Mais les savants qui ont étudié la folie d'Hamlet au point de vue médical nous apprennent que sa prétention de contrefaire le fou est compatible avec une aliénation réelle, et que les signes qu'il invoque comme preuve de sa parfaite santé mentale n'ont aucune valeur diagnostique. D'ailleurs je n'ai garde de nier qu'il n'ait des intervalles, et de longs intervalles, de lucidité. Il n'en est encore qu'au commencement de la maladie, à la période d'incubation. Son mal est la mélancolie, *atra bilis*, au sens pathologique du mot, avec deux ou trois accès seulement de violence furieuse. Dans plusieurs circonstances il se moque du monde avec une parfaite possession de soi, et simule simplement le fou. Ce qu'il m'est impossible d'admettre, c'est que sa folie soit toujours simulée, car ce lourd et pénible artifice serait, nous l'avons vu, trop inutilement imaginé, trop maladroitement conduit, et n'aurait ni sens, ni but, ni raison.

Dès avant la révélation du spectre, Hamlet est malade. Son âme est en proie à la plus atroce torture morale qui se puisse imaginer : il aime tendrement sa mère, et il la hait; ceci est autrement

sérieux que le fameux *Odi et amo* de Catulle. Oui, il hait sa mère, parce que cette mère qu'il aime si tendrement le condamne à la mépriser. C'est trop de douleur, il songe au suicide : « Ah! si cette chair trop solide pouvait se fondre, se dissoudre et se perdre en rosée! Si l'Éternel n'avait pas établi sa loi sacrée contre le suicide! O Dieu! ô Dieu! combien pesantes, usées, plates et stériles me semblent toutes les jouissances de ce monde! Fi de la vie! ah fi! C'est un jardin de mauvaises herbes qui montent en graine; une végétation fétide et grossière l'occupe tout entier. Que les choses en soient venues là! depuis deux mois seulement qu'il est mort! Non, non, pas même deux mois! un roi si excellent, qui était à celui-ci ce qu'Apollon est à un satyre; si tendre pour ma mère qu'il ne voulait pas permettre aux vents du ciel d'atteindre trop rudement son visage. Ciel et terre! faut-il que je me souvienne?... En un mois... ne pensons plus à cela... Fragilité, ton nom est femme! En un petit mois, avant d'avoir usé les souliers avec lesquels elle suivait le corps de mon pauvre père, tout en pleurs, comme une Niobé... Eh quoi? elle, elle-même! ô ciel, une bête qui n'a pas de réflexion aurait gardé le deuil plus longtemps... Brise-toi, mon cœur! car il faut que je retienne ma langue. »

La question du suicide occupe tout le grand monologue du troisième acte, et jamais la mélancolie n'a été peinte en termes plus beaux et plus vrais que dans cet autre passage célèbre : « J'ai depuis peu, je ne sais pourquoi, perdu toute ma gaieté, renoncé à tout exercice[1]... »

En véritable amant de la mort, Hamlet promène volontiers sa mélancolie dans les cimetières; il aime à philosopher au milieu des crânes vides que pousse son pied et des gais fossoyeurs qui chantent.

Mais Hamlet est plus qu'un mélancolique; sa folie a des traits mieux accentués et n'est pas toujours douce. Après la révélation du fantôme, il est hors de lui et sent que son cerveau s'égare, car il le dit en propres termes; on pourrait vraiment interpréter comme un acte de démence le singulier mouvement qui lui fait saisir ses tablettes et y inscrire que son oncle est un scélérat.

1. Voyez le reste de cette citation, p. 7.

Quand ses compagnons le rejoignent, il joue devant eux le fou avec un naturel effrayant. Effrayante aussi est la description qu'Ophelia fait de lui à son père :

« Oh ! monseigneur, monseigneur ! j'ai été si effrayée !
— De quoi, au nom du ciel ?
— Monseigneur, j'étais à coudre dans ma chambre, lorsque est entré le seigneur Hamlet, le pourpoint tout défait, la tête sans chapeau, les bas chiffonnés, sans jarretières et retombant sur la cheville, pâle comme sa chemise, les genoux s'entre-choquant, enfin avec un aspect aussi lamentable que s'il avait été lâché de l'enfer pour raconter des horreurs... Il m'a prise par le poignet et m'a serrée très fort. Puis, il s'est éloigné de toute la longueur de son bras ; et, avec l'autre main posée comme cela au-dessus de mon front, il s'est mis à étudier ma figure comme s'il voulait la dessiner. Il est resté longtemps ainsi. Enfin, secouant légèrement mon bras et hochant trois fois la tête de haut en bas, il a poussé un soupir si pitoyable et si profond qu'on eût dit que tout son corps allait éclater et que c'était sa fin. Cela fait, il m'a lâchée, et, la tête tournée par-dessus son épaule, il semblait trouver son chemin sans y voir, car il a franchi la porte sans l'aide de ses yeux, et jusqu'au dernier moment il en a tenu la lumière fixée sur moi. »

Sa conversation avec Ophelia au troisième acte est de la cruauté si ce n'est pas de la folie : il faut choisir ; et enfin, aux funérailles d'Ophelia, la folie d'Hamlet atteint son paroxysme lorsqu'il se dispute avec Laertes. Croyons-en sa mère, qui dit aux assistants : « Ceci est de la folie pure ! et son accès va le travailler ainsi pendant quelque temps ; puis vous le verrez, aussi patient que la colombe quand sa couvée au duvet doré vient d'éclore, tomber dans un silencieux abattement. » Croyons-en surtout Hamlet lui-même qui, plus tard, s'excuse en ces termes auprès de Laertes : « Pardonnez-moi, monsieur, je vous ai offensé, mais pardonnez-moi en gentilhomme. Ceux qui sont ici présents savent et vous devez avoir entendu dire de quel cruel désordre d'esprit j'ai été affligé. Si j'ai fait quelque chose qui ait pu blesser votre caractère, votre

honneur, votre susceptibilité, je proclame ici que c'était de la folie. Est-ce Hamlet qui a offensé Laertes? Hamlet? Non, jamais! Si Hamlet se met hors de lui-même et si, lorsqu'il n'est plus lui-même, il fait offense à Laertes, alors ce n'est pas Hamlet qui a agi; Hamlet désavoue l'acte. Qui donc fait l'offense? sa folie, et Hamlet se range du parti de l'offensé; le pauvre Hamlet a sa folie pour ennemi. »

Telle est l'histoire du trouble survenu dans l'intelligence d'Hamlet. Mais, pour connaître le personnage tout entier, il nous reste à étudier une chose : l'histoire de sa dégénération morale.

Le noble et chaleureux idéalisme qui rendait Hamlet digne d'être comparé au seul Alceste se change peu à peu en un pessimisme égoïste et froid, en un dur orgueil personnel, en une croyance paresseuse à la fatalité, qui le fait tomber au-dessous de Werther. Il devient infidèle à sa nature et à tous ses principes : ce généreux ennemi du mensonge affecte des voies obliques et tortueuses et semble goûter un plaisir d'artiste dans l'exercice de la dissimulation pour elle-même; ce scrupuleux esclave d'une conscience timorée, qui n'ose pas verser le sang de Claudius parce qu'il ne peut arriver à une conviction assez entière de sa culpabilité, en vient graduellement à perdre tout respect pour la vie humaine en général et à commettre des actions si brutales et si vilaines, qu'il faut examiner avec une attention extrêmement indulgente leur généalogie morale pour les distinguer d'avec des crimes.

Dès le début, on peut remarquer dans son langage une tendance dangereuse à étendre à toute l'espèce humaine le reproche mérité par un seul individu. Au fond de tout idéalisme il y a toujours un peu de pessimisme, et nous ne reprocherons pas trop sévèrement cette première exagération à Hamlet, puisque en ce point Alceste fait chorus avec lui. L'amer dégoût que lui cause la conduite de sa mère le rend injuste pour toutes les femmes, ennemi de toute l'humanité.

L'ombre de son père lui apprend qu'un crime particulier a été commis; dès lors le monde entier paraît criminel aux yeux d'Hamlet, et voici comment sa passion raisonne et conclut qu'il n'y a point lieu de venger le meurtre et d'agir : « Notre époque est dé-

traquée. Maudite fatalité, que je sois jamais né pour la remettre en ordre! » c'est-à-dire, et le reste de sa conduite le prouve bien: « Dans les complications d'un monde où tout est mauvais, pourquoi irais-je me mêler? Pourquoi irais-je venger la vertu surprise par la fraude dans un monde où il n'y a point de vertu? Pourquoi irais-je rétablir l'ordre moral détruit, dans un monde où il n'y a point d'ordre moral? » Ce n'est pas ainsi que raisonnait le généreux héros de Cervantes, et ce n'est pas non plus jusqu'à cette extrémité qu'Alceste pousse sa misanthropie.

Hamlet devient nihiliste. Il se soucie du monde autant que d'une noix vide. Les misérables insectes qui rampent sur la surface de la terre, les esprits assez bornés pour prendre au sérieux la comédie humaine, lui inspirent un souverain mépris, et il ne fait pas plus de cas de leur vertu, de leur bonheur, il ne fait pas plus de cas de leur vie, que d'un vain jouet qu'on peut briser sans en devoir compte à personne. En même temps, bien qu'il n'estime pas « sa propre vie au prix d'une épingle », il a orgueilleusement conscience de sa supériorité intellectuelle, et pour avoir trouvé que l'univers n'est rien, il se croit lui-même quelque chose.

Il tue Polonius; ce meurtre accidentel ne lui coûte qu'une parole superficielle de regret, car Polonius est un niais, dont il fait en ces termes l'oraison funèbre: « Fourrons cette grosse panse dans la chambre voisine. Mère, bonne nuit! Vraiment, ce conseiller est maintenant bien tranquille, bien discret, bien grave, lui qui, vivant, était un drôle si niais et si bavard. Allons, monsieur, finissons-en avec vous. Bonne nuit, ma mère! » Il tue deux seigneurs de la cour, et il n'en a point de repentir; car que sont Rosencrantz et Guildenstern? Des êtres évaporés et nuls, qui n'appartiennent pas à l'aristocratie de l'esprit. « Ma foi, l'ami! dit-il à Horatio, ils ne gênent pas ma conscience; leur ruine vient de leur propre excès de zèle. Il est dangereux pour des *créatures inférieures* de se trouver, au milieu d'une passe, entre les épées terribles et flamboyantes de deux puissants adversaires. » Il tue Ophelia, et c'est là son plus grand crime. Oui, Hamlet tue Ophelia, et d'abord il la torture de toutes les façons; il se fait un jeu de la pauvre fille, il lui parle avec une grossièreté qui la fait rougir, il la traite avec une rudesse qui la fait pleurer. La mort de Polonius,

son père, tué par son amant, précipite la malheureuse dans la folie et le suicide; et devant le cadavre de Polonius, Hamlet n'a pas eu un mot, pas une pensée pour Ophelia! Il l'avait déjà complètement oubliée; sa triste fin le laisse froid et indifférent. — Transportons-nous au cinquième acte. Hamlet se promène dans un cimetière avec Horatio :

« Pour quel homme creuses-tu cette fosse, l'ami?

— Ce n'est pas pour un homme.

— Pour quelle femme alors?

— Ce n'est ni pour un homme ni pour une femme.

— Qui va-t-on enterrer là ?

— Une créature qui était une femme, monsieur; mais, paix à son âme! elle est morte.

— Comme ce maraud parle avec précision!... Combien de temps un homme peut-il rester en terre avant de pourrir?

— Ma foi! s'il n'est pas pourri avant de mourir (et nous avons tous les jours des cadavres vérolés qui peuvent à peine supporter l'inhumation), il peut vous durer huit ou neuf ans. Un tanneur vous durera neuf ans... Tenez, voici un crâne; eh bien! il vous est resté en terre vingt-trois ans.

— A qui était-il?

— Ce crâne-là, monsieur, ce même crâne-là, c'était le crâne d'Yorick, le bouffon du roi.

HAMLET, *prenant le crâne.*

Hélas! pauvre Yorick!... Je l'ai connu, Horatio! c'était un garçon d'une verve infinie, d'une fantaisie exquise; il m'a porté sur son dos mille fois. Et maintenant quelle horreur il cause à mon imagination! Le cœur m'en lève. Ici étaient attachées ces lèvres que j'ai baisées je ne sais combien de fois. Où sont vos plaisanteries maintenant? vos escapades? vos chansons? et ces éclairs de gaieté qui faisaient tonner de rire toute la table? Quoi! plus un mot à présent pour vous moquer de votre propre grimace! Quoi! tout à fait bouche close! Allez maintenant trouver madame dans sa chambre, et dites-lui qu'elle a beau se mettre un pouce de fard, il faudra qu'elle en vienne à cette figure-là! Faites-la

bien rire avec ça... Mais chut, chut ! écartons-nous; voici le roi.

(*Entrent en procession des prêtres; puis le corps d'Ophelia, suivi par Laertes et des pleureuses; puis le roi, la reine et leur suite.*)

HAMLET, *continuant.*

La reine! les courtisans! De qui suivent-ils le convoi? Pourquoi ces rites tronqués? Ceci indique que le corps qu'ils suivent a, d'une main désespérée, attenté à sa propre vie. C'était quelqu'un de qualité. Cachons-nous et observons...

PREMIER PRÊTRE.

Ses obsèques ont été célébrées avec toute la latitude qui nous était permise. Sa mort était suspecte, et si un ordre souverain n'avait fait plier la règle, son corps eût été logé dans une terre non bénite jusqu'à la trompette du dernier jour. Au lieu de prières charitables, on eût jeté sur elle des tessons, des pierres, des cailloux. Cependant on lui a accordé les couronnes virginales, l'ensevelissement des jeunes filles et la translation en terre sainte au son des cloches.

LAERTES.

N'y a-t-il plus rien à faire?

PREMIER PRÊTRE.

Plus rien. Nous profanerions le service des morts en chantant le grave *Requiem*, en implorant pour elle le même repos que pour les âmes parties en paix.

LAERTES.

Mettez-la dans la terre, et puissent de sa belle chair immaculée mille violettes éclore! Je te le dis, prêtre brutal, ma sœur sera au ciel un ange, quand toi tu hurleras dans l'abîme.

HAMLET.

Quoi! la belle Ophelia!

LA REINE, *jetant des fleurs sur le cadavre.*

Fleurs sur fleur[1]! adieu! J'espérais te voir la femme de mon Hamlet. Je comptais, douce fille, parer de ces fleurs ton lit nuptial et non en joncher ton sépulcre.

LAERTES.

Oh! qu'un triple malheur tombe dix fois triplé sur la tête maudite de celui dont la cruelle conduite t'a privée de ta noble intelligence! Arrêtez la chute de la terre un moment, que je la serre encore une fois dans mes bras! (*Il saute dans la fosse.*) Maintenant, entassez votre poussière sur le vivant et sur la morte, jusqu'à ce que vous ayez fait de cette surface une montagne qui dépasse le vieux Pélion ou le front céleste de l'Olympe azuré!

HAMLET, *s'avançant.*

Quel est celui dont la douleur s'exprime avec une telle emphase?... Me voici, moi Hamlet le Danois! (*Il saute dans la fosse.*)

LAERTES, *l'empoignant.*

Que le démon prenne ton âme!

HAMLET.

Tu fais là une mauvaise prière. Ote tes doigts de ma gorge, je te prie. Car, bien que je ne sois ni irascible ni violent, j'ai cependant en moi quelque chose de dangereux que tu feras sagement de craindre. A bas la main!

LE ROI.

Arrachez-les l'un à l'autre!

LA REINE.

Hamlet! Hamlet!

1. *Sweets to the sweet.* Cette heureuse expression est de M. François-Victor Hugo. J'ai déjà dit que je cite le plus souvent, presque sans y rien changer, son excellente traduction de Shakespeare.

HORATIO.

Mon bon seigneur, calmez-vous. (*On les sépare, et ils sortent de la fosse.*)

HAMLET.

Parbleu! je lutterai avec lui pour cette cause, jusqu'à ce que mes paupières aient cessé de se mouvoir.

LA REINE.

O mon fils! pour quelle cause?

HAMLET.

J'aimais Ophelia. Quarante mille frères, avec tous leurs amours réunis, ne pourraient pas égaler le mien. *A Laertes.* Qu'es-tu prêt à faire pour elle?

LE ROI.

Oh! il est fou, Laertes.

LA REINE.

Pour l'amour de Dieu, laissez-le.

HAMLET.

Morbleu! montre-moi ce que tu veux faire. Veux-tu pleurer? Veux-tu te battre? Veux-tu jeûner? Veux-tu te mettre en pièces? Veux-tu avaler un fleuve? manger un crocodile? Je ferai tout cela. Viens-tu ici pour pleurnicher? pour me braver en sautant dans sa fosse? Fais-toi enterrer vivant avec elle, j'en ferai tout autant! Et puisque tu bavardes de montagnes, qu'on entasse sur nous des millions d'arpents de terre jusqu'à ce que notre tumulus ait son sommet roussi par la zone brûlante et fasse ressembler l'Ossa à une verrue! Ah! si tu brailles, je rugirai aussi bien que toi! »

Cette scène scandaleuse, qu'on supprime au théâtre et qu'on a raison de supprimer, a une grande importance pour la psychologie d'Hamlet, j'entends d'Hamlet dégénéré. Il n'a jamais aimé Ophelia, il n'a eu pour elle qu'un caprice de l'imagination; si l'on en doutait, je rappellerais seulement les termes du billet

doux qu'il lui écrit: « A la céleste idole de mon âme, à la belle des belles, à Ophelia. Qu'elle garde ceci sur son magnifique sein blanc. Doute que les astres soient de flamme; doute que le soleil se meuve; doute que la vérité soit la vérité, mais ne doute jamais de mon amour. » Se peut-il rien de plus glacial que ces phrases stéréotypées de fade galanterie? Sans le moindre remords, Hamlet sacrifie l'innocente victime à sa sûreté personnelle, s'il faut admettre que sa folie, origine des malheurs d'Ophelia, est feinte en partie et a pour but d'écarter les soupçons. Elle devient folle, elle se noie, il ne songe plus à elle. Mais maintenant, que le frère de la morte paraisse et rugisse de douleur sur son tombeau et saute dans la fosse pour serrer le cadavre dans ses bras, l'orgueil et l'égoïsme d'Hamlet s'emportent tout à coup à la pensée qu'un autre puisse appeler sa bien-aimée une personne honorée par lui, en passant, d'un caprice qu'il ose nommer de l'amour: « J'aimais Ophelia! quarante mille frères, avec tous leurs amours réunis, ne pourraient pas égaler le mien! » et il saute aussi dans la fosse, et il bat et insulte Laertes, et il rivalise avec lui d'extravagance et d'emphase.

La mort de Rosencrantz et de Guildenstern est machinée par Hamlet avec une méchanceté et une joie diaboliques. Les deux jeunes gens sont chargés d'accompagner le prince de Danemark allant en Angleterre; ils sont porteurs d'une dépêche de Claudius, par laquelle celui-ci prie son royal cousin de lui rendre un service d'ami, qui est de trancher immédiatement la tête à son neveu. La pénétration d'Hamlet l'a deviné. Les deux seigneurs sont innocents du message, ils ne le connaissent pas; n'importe: « C'est plaisir de faire sauter l'ingénieur avec son propre pétard; j'aurai du malheur si je ne parviens pas à creuser d'une toise au-dessous de leur mine et à les lancer dans la lune. Oh! ce sera charmant de voir ma contre-mine rencontrer tout droit leur projet! » Hamlet sort de sa cabine la nuit, s'empare de la lettre, l'ouvre et la met dans sa poche. Puis il en écrit une autre, qu'il scelle avec le cachet de son père et dans laquelle, contrefaisant la main et la signature de Claudius, il prie le roi d'Angleterre de mettre à mort sur-le-champ les deux porteurs, sans autre forme de procès, sans leur laisser le temps de se confesser. Voilà ce qu'est devenu

l'honneur d'Hamlet; voilà ce qu'il lui en coûte de perdre des innocents, à lui qui hésitait et qui hésite toujours à frapper l'assassin de son père! Le noble fils du roi lâchement empoisonné est devenu un drôle comme son oncle.

Jusqu'à son voyage en Angleterre, Hamlet pouvait sembler poursuivre un vague plan de vengeance; à partir de ce moment, il devient manifeste qu'il ne veut plus rien faire et qu'il abdique toute activité personnelle entre les mains du sort. Il tombe dans un fatalisme complet: « Si mon heure est venue, elle n'est pas à venir; si elle n'est pas à venir, elle est venue; que ce soit à présent ou plus tard, qu'importe? laissons faire. » Son indifférence et sa paresse descendent au dernier degré de la honte lorsqu'il accepte, seulement pour amuser le roi qui l'en prie, de faire un assaut d'armes avec Laertes. Il périt dans cette joute, et il était grand temps qu'il mourût, car il était devenu un personnage funeste et meurtrier.

Telle est toute la tragique histoire d'Hamlet. C'est celle de la dégénération d'une noble nature. Nous l'avons vu actif et indolent, résolu et indécis, sage et fou, consciencieux à l'excès et sans scrupule, loyal et fourbe, tendre et brutal, généreux et égoïste, aussi grand qu'Alceste et moindre que Werther.

Il est évident que de pareils contrastes dans un caractère d'homme ne peuvent être que successifs, et qu'ils ne sont explicables que par l'effet d'une dégénération. Mais ce qu'il y a d'extraordinairement hardi dans la création de Shakespeare et ce qui la rend si difficile à comprendre, c'est que le poète précipite son héros avec une rapidité tellement vertigineuse des sommets de l'intelligence et de la moralité dans l'abîme de la folie et du mal, que nous perdons de vue la transition et que des contrastes — successifs en réalité — paraissent simultanés à nos yeux éblouis. On ne saurait pousser plus loin le paradoxe dans la peinture de l'homme « ondoyant et divers ». C'est le *nec plus ultra* de ce qui est permis à l'art dramatique quand il joue avec les contraires. Au delà de ce point extrême où la nature humaine est représentée dans toute sa richesse, il n'y a plus que le faux et l'impossible.

Hamlet n'est rien moins que le rêveur sentimental de la tradition vulgaire, aspirant au ciel et finissant par s'y envoler parce qu'

la terre est indigne de lui; Shakespeare ne connaît pas ces mièvreries maladives du romantisme moderne: Hamlet est un homme très fort, physiquement, intellectuellement et moralement, qui, par le malheur des circonstances et par un vice originel dans la composition de sa nature, devient un criminel positif; mais il lui sera beaucoup pardonné, parce qu'il a beaucoup souffert et parce qu'il a aimé Horatio, je veux dire la vérité et la vertu.

XVII

Oreste

Clytemnestre et Gertrude. — Égisthe et Claudius. — L'Oreste de la haute tragédie. — Différences de ce rôle dans Eschyle et dans Sophocle. — L'Oreste d'Euripide et Hamlet. — Résumé et conclusion.

Oreste et sa tragique famille ont été si souvent produits à titre d'exemples dans le cours de cette seconde partie, qu'on ne pourra guère, dans un chapitre consacré spécialement à ce sujet, que rassembler des remarques déjà faites et disséminées partout; mais ce chapitre étant la conclusion de nos études sur la tragédie antique et moderne, une récapitulation des matières n'y paraîtra point déplacée.

Au seuil de ces études comparatives, avant d'entrer dans le détail des caractères et des passions, j'ai cru pouvoir signaler entre le théâtre de Shakespeare et celui des Grecs quelques ressemblances que j'ai nommées *superficielles*, parce qu'elles n'intéressent que la curiosité sans offrir à la réflexion un aliment sérieux, et qu'elles ne sont que les rencontres fortuites du génie puisant, à vingt siècles de distance, aux mêmes sources éternelles. — Ainsi, l'Électre de Sophocle, inconsolable comme Hamlet de la mort de son père, envisage avec la même horreur que lui la conduite de sa mère : « Quelle doit être, dit-elle, ma triste vie, quand je vois Égisthe assis sur le trône de mon père... quand je vois, pour dernier outrage, le meurtrier entrer dans le lit d'Agamemnon avec ma misérable mère, si je dois encore appeler de ce nom celle qui partage sa couche!... Et moi, témoin de ces horreurs au sein du palais, je gémis, je me consume dans l'affliction... Et encore ne m'est-il pas permis de donner, autant que le voudrait mon cœur, un libre cours à mes lamentations;

car aussitôt cette femme me crie : *As-tu donc seule perdu un père? nul autre mortel n'a-t-il connu le deuil?* » Les remontrances banales que Gertrude et Claudius adressent à Hamlet sont comme une paraphrase des mots que j'ai soulignés : « Rappelez-vous-le, votre père avait perdu son père, celui-ci avait perdu le sien. C'est pour le survivant une obligation filiale de garder pendant quelque temps la tristesse du deuil; mais persévérer dans une affliction obstinée, c'est le fait d'un impie; c'est une douleur indigne d'un homme; c'est la preuve d'une volonté en révolte contre le ciel, d'un cœur sans humilité, d'une âme sans résignation, d'une intelligence simple et inculte. Car, pour un fait qui, nous le savons, doit nécessairement arriver et est aussi commun que la chose la plus vulgaire, à quoi bon, dans une opposition morose, nous émouvoir à ce point? Fi ! c'est une offense au ciel, une offense aux morts, une offense à la nature, une offense absurde à la raison, pour qui la mort des pères est un lieu commun, et qui n'a cessé de crier, depuis le premier cadavre jusqu'à l'homme qui meurt aujourd'hui : *Cela doit être ainsi!* »

Les sanglants reproches qu'Hamlet ose jeter à la face de sa mère, Électre les fait aussi à la sienne : « Dis-moi, je te prie, ce qui te force aujourd'hui à te couvrir de honte, toi qui partages ton lit avec l'infâme complice du meurtre de mon père, et qui as de lui des enfants ! » Mais ici l'expression est sobre, le sentiment est chaste, et le blâme est incomparablement moins indécent dans la bouche d'une fille que dans celle d'un fils. On sait avec quel luxe dégoûtant de détails Hamlet fait subir à sa mère mourant de honte et criant grâce le tableau des plaisirs de son lit incestueux. Cependant il est convenu que ces passages ne doivent point choquer le lecteur; ils ne le choquent donc point, la scène entière étant consacrée par l'admiration universelle : exemple curieux de l'étrange violence que le despotisme du génie peut faire quelquefois au goût.

Il y a fort peu d'analogie entre Gertrude et Clytemnestre. La situation, d'abord, n'est point la même. Gertrude n'a pas assassiné son mari; non seulement elle est innocente du meurtre, il est tout à fait probable qu'elle l'ignore. Elle n'est pas méchante, elle n'est que faible, mais à un degré où la faiblesse est cou-

pable et presque criminelle. Femme légère et *fragile*, elle a eu le tort infiniment grave de convoler à de nouvelles noces un petit mois à peine après la mort du vieux roi : cependant elle assiste sans émotion apparente, par conséquent, nous devons le croire, sans mauvaise conscience, à la représentation théâtrale organisée par Hamlet pour amener Claudius à se trahir et qui jette en effet celui-ci dans un trouble si violent. Gertrude aime son fils ; elle l'aime assez pour que, si une rupture éclatante s'était produite entre Hamlet et son oncle, nous sentions qu'elle se fût secrètement rangée du côté de son enfant. Mais elle n'aurait pas eu le courage de l'amour maternel ; elle n'aurait su agir ni dans un sens ni dans l'autre, et, laissant mollement les choses suivre leur cours, on l'aurait vue prendre, en cas de conflit déclaré, le parti commode que prennent toutes les femmes faibles : celui de s'évanouir. Sans avoir tué son mari, elle a assez de choses à se reprocher pour que sa conscience soit bourrelée de mille autres remords : « Oh ! ne parle plus, dit-elle à Hamlet ; tu tournes mes regards au fond de mon âme, et j'y vois des taches si noires et si tenaces que rien ne peut les effacer. »

A quel point la Clytemnestre de la haute tragédie est solide, entière et vaillante, nous l'avons vu quand nous l'avons comparée à Lady Macbeth. Elle est plus qu'une femme dans Eschyle. Dans Sophocle, elle devient femme ; elle éprouve, à l'ouïe de la fausse nouvelle du trépas d'Oreste, une émotion qui, pour nous sembler toute naturelle, n'en est pas moins remarquable chez une héroïne de cette époque : « O Jupiter ! que penser de cette nouvelle ? dois-je l'appeler heureuse, ou déplorable, mais utile ? Il est bien triste de ne conserver ma vie qu'au prix de mes propres malheurs !... La maternité est une chose étrange ; car, quels que soient leurs torts, une mère ne peut haïr ses enfants. » Ce mouvement si nouveau de sensibilité et de pitié ne l'empêche pas d'ailleurs de rester très forte ; sa foi en sa propre justice demeure inébranlable : « Ton père, dis-tu (car voilà l'unique prétexte de tes querelles), est mort de ma main ; de ma main, il est vrai, et je n'ai nulle raison de le nier. C'est la justice qui l'a sacrifié et non pas moi seule ; et avec un esprit plus sage, tu aurais dû me prêter ton concours. Car enfin ce père,

que tu pleures toujours, a, seul de tous les Grecs, osé immoler aux dieux ta propre sœur... N'est-ce pas là le fait d'un père insensé et cruel? Je le pense, bien que tu sois d'un autre avis que moi; ainsi parlerait celle qu'il a sacrifiée, si elle retrouvait la voix. Pour moi donc, je ne me repens pas de ce que j'ai fait; mais si tu crois que j'ai tort, fais valoir de justes raisons et accuse ta mère. » Tel est encore dans Sophocle le langage de Clytemnestre parlant à Électre, sa fille.

On peut apercevoir de faibles analogies superficielles entre Égisthe et Claudius; ces deux personnages, à tout prendre, diffèrent moins l'un de l'autre que Clytemnestre et Gertrude. En vrais poètes, épris de beauté idéale, Sophocle et Shakespeare se sont plu à rehausser par quelques traits qui les ennoblissent la banalité de deux coquins dont l'esprit de luxure a fait des meurtriers. Égisthe fait preuve d'un courage par lequel il se relève à nos yeux, lorsqu'il dit à Oreste, qui veut l'entraîner pour le tuer derrière le théâtre : « Pourquoi me conduire dans l'intérieur du palais? si ton action est belle, qu'as-tu besoin des ténèbres? que ne frappes-tu à l'instant? » Et Claudius, assurément, ne manque pas de grandeur, lorsqu'il reçoit avec calme l'assaut de Laërtes furieux, qui, dans une scène évidemment destinée à offrir un frappant contraste avec la lenteur et l'irrésolution d'Hamlet, fait irruption dans le palais à la tête d'une foule d'insurgés en armes, pour venger sur le champ par le meurtre du roi la mort de Polonius, son père :

« Par quel motif, Laërtes, ta rébellion prend-elle cette allure gigantesque? Lâchez-le, Gertrude; ne craignez rien pour notre personne; il y a une magie divine qui fait si bien la haie autour des rois, que la trahison peut à peine regarder à la dérobée ce qu'elle voudrait faire et demeure impuissante. Dis-moi, Laërtes, pourquoi tu es si furieux. Lâchez-le, Gertrude; parle, ami.

LAËRTES. — Où est mon père?

LE ROI. — Mort.

LA REINE. — Mais pas par la faute du roi.

LE ROI. — Laissez-le faire toutes ses questions.

LAËRTES. — Comment se fait-il qu'il soit mort? Je ne veux pas

qu'on jongle avec moi ! Aux enfers l'allégeance ! au plus noir démon la foi jurée ! Conscience, religion, au fond de l'abîme ! J'ose la damnation... Je suis résolu à sacrifier ma vie dans les deux mondes ; advienne que pourra ! je ne veux qu'une chose : venger pleinement mon père.

LE ROI. — N'est-il rien qui vous arrêtera ?

LAËRTES. — Rien que ma volonté ; non celle du monde entier. Quant à mes moyens, je les ménagerai si bien que j'irai loin avec peu.

LE ROI. — Bon Laërtes, parce que vous désirez savoir la vérité sur la mort de votre cher père, est-il écrit dans votre vengeance que vous ruinerez par un coup suprême amis et ennemis, ceux qui perdent et ceux qui gagnent à cette mort ?

LAËRTES. — Je n'en veux qu'à ses ennemis.

LE ROI. — Eh bien ! voulez-vous les connaître ?... Je vous prouverai clair comme le jour que je suis innocent de la mort de votre père, et que j'en éprouve un sensible chagrin. »

Claudius, dans cette scène, montre du sang-froid, de l'intelligence et du courage. Quelques-uns de ses discours sont dignes d'un roi, dignes d'un *homme*, dans la plénitude du sens humain et viril de ce mot. Mais, d'un autre côté, ce serait être dupe de l'apparence que de trop croire à ses vertus. S'il y a une idée morale dans la conception du caractère de Claudius, le dessein du poète a dû être de représenter en sa personne la contradiction qui peut exister entre la conduite d'un homme et son langage. Le langage de Claudius lui fait honneur dans l'esprit des juges superficiels, mais sa conduite est ignoble. Ce roi de comédie, comme l'appelle Hamlet, ce roi de pièces et de morceaux, n'est en somme qu'un beau masque. Shakespeare lui a donné le même caractère d'hypocrisie qu'Eschyle à son Égisthe, qui a le front de dire, en apprenant la fausse nouvelle de la mort d'Oreste, au moment même où celui-ci va le tuer : « J'apprends que des étrangers nous apportent une nouvelle bien contraire à nos vœux : Oreste serait mort !... Ce sera pour nous une source nouvelle de douleurs, alors qu'un meurtre récent ulcère encore et déchire les âmes. » Scrutez les mobiles vrais de Claudius, vous découvrirez bientôt un fond de bassesse

et d'ignominie dans des actes qui pouvaient sembler honorables au premier abord. Pourquoi envoie-t-il aux Norvégiens un message de paix et d'amitié? pourquoi parle-t-il avec bienveillance à Hamlet? C'est afin de pouvoir jouir du bien criminellement acquis, en se livrant sans être inquiété à ses habitudes d'ivrognerie et de débauche; car Shakespeare le peint avec insistance comme un ami des plaisirs grossiers de la table. Et comment se termine cette belle scène avec Laërtes, où il paraît tellement à son avantage? par le conseil donné au jeune homme de faire un assaut d'armes contre Hamlet avec un fleuret empoisonné. Le poison, arme favorite des lâches, voilà l'instrument dont il s'est aussi servi contre le père d'Hamlet, au lieu de l'héroïque poignard. Claudius se rend justice à lui-même, lorsqu'il dit : « La joue d'une prostituée, embellie par un savant plâtrage, n'est pas plus hideuse sous la matière qui la couvre que mon forfait sous le fard de mes paroles. » Ses efforts infructueux pour prier nous montrent le misérable état d'un pécheur qui a conscience de sa culpabilité, qui a peur du châtiment, mais qui n'a pas le courage de renoncer au fruit de son crime. Il va sans dire qu'un mouvement comme celui qui fait tomber Claudius à genoux, accablé sous le poids de son forfait, est d'inspiration chrétienne et ne saurait avoir son analogue chez les criminels tout de marbre et d'airain de la haute tragédie.

Arrivons à Oreste.—Avant tout, il faut distinguer entre l'Oreste d'Eschyle et de Sophocle, d'une part, celui d'Euripide, de l'autre; car ce sont deux personnages essentiellement différents. La transformation que le héros subit entre les mains du troisième tragique de la Grèce fut si profonde, qu'en vérité il y a plus de différence entre l'Oreste de ses prédécesseurs et le sien, qu'entre son Oreste à lui et l'Hamlet de Shakespeare.

Le caractère des héros de la tragédie avant Euripide, ou avant les premières traces d'altération qu'on peut remarquer chez Sophocle, c'est d'être des *statues*, dans toute la rigueur du terme. Comme des statues, ils sont d'un seul bloc; comme des statues, l'expression de leur physionomie est immuable et fixe; comme des statues enfin, leur beauté a un cachet hautement général : car la sculpture est le plus idéal des arts, et tant qu'elle a con-

servé les traditions du grand style, elle s'est toujours interdit la représentation des nuances, l'imitation trop exacte de la réalité et de la vie. Cette parenté de la haute tragédie avec la statuaire explique le fréquent usage que j'ai dû faire du mot *plastique*, toutes les fois que j'ai eu à caractériser sommairement les principales figures d'Eschyle ou de Sophocle; on ne saurait trouver de terme plus juste pour résumer leurs qualités essentielles. Il y a de graves penseurs, trop portés peut-être à chercher dans chaque production de la poésie le sujet d'une méditation chrétienne, qui ne peuvent concevoir l'essence de l'art tragique que comme une lutte intestine de la passion et du devoir, de la chair et de l'esprit : la vraie intelligence des chefs-d'œuvre dramatiques de la haute antiquité est tout à fait incompatible avec cette manière de voir; rien n'est plus opposé à l'art d'un Sophocle ou d'un Eschyle que ces sortes de conflits dont le théâtre est l'âme des personnages, partagés entre Dieu et Satan. Le propre des criminels de la haute tragédie, c'est, au contraire, d'avoir une conscience absolument ferme et tranquille; ils ne doutent pas qu'ils n'aient raison; ils ont confiance en leur bon droit, comme les égorgeurs de la Saint-Barthélemy dans l'opéra des *Huguenots*, et ils disent avec eux : « Ma cause est juste et sainte ! » C'est qu'en effet elle est juste et sainte. La passion qui les anime n'est jamais un sentiment bas et personnel; elle s'identifie toujours avec un devoir ou un intérêt sacré. Uniquement remplis du dieu qui les inspire, ils sont, si je puis m'exprimer ainsi, *athées pour tous les autres*, et l'étroitesse de leur horizon est précisément ce qui fait leur force. Leur volonté est aussi énergique que leur esprit est borné. Électre, fille d'Agamemnon, n'admet pas que sa sœur Chrysothémis vienne lui rappeler qu'elle est en même temps fille de Clytemnestre : « Il est vraiment indigne qu'étant fille du père qui t'a donné le jour, tu l'oublies pour t'inquiéter de ta mère !... Quand je fais tout pour venger mon père, loin de seconder mes projets, tu m'en détournes. Cette conduite, outre qu'elle est coupable, ne prouve-t-elle pas de la lâcheté?... Toi qui te vantes de haïr ses assassins, tu les hais de paroles, mais tu es en réalité d'intelligence avec eux... Renonce, si tu veux, à être appelée la fille du plus noble des pères, pour être nommée la fille de ta mère, tu montreras ainsi que tu as trahi ton père mort. »

Le tragique de la situation consiste bien en ceci, que les personnages sont placés entre deux devoirs également obligatoires; mais le trait caractéristique par excellence des héros de la haute tragédie est de ne jamais balancer longtemps entre ces deux devoirs qui nous paraissent égaux, et, dès qu'ils ont choisi l'un ou l'autre, de s'y dévouer totalement, sans réserve et sans regret. Oreste sera poursuivi par les furies de son père, s'il néglige de le venger; il sera poursuivi par les furies de sa mère, s'il ose tuer celle-ci : situation terrible, ainsi exprimée par Euripide : « Si j'eusse approuvé ma mère en silence, qu'avais-je lieu d'attendre des mânes de mon père? Sa haine n'aurait-elle pas déchaîné contre moi les furies? Si les terribles déesses préparent la vengeance de ma mère, ne vengeront-elles pas celui qui fut bien plus cruellement outragé? » Placé entre ces deux alternatives, l'Oreste d'Eschyle n'hésite pas : il choisit la seconde ; il tuera sa mère. Sa résolution prise, il fait son plan avec un esprit aussi lucide que sa volonté est ferme, et il le suit de point en point :

« Un mot suffira. Qu'Électre rentre au palais; qu'elle cache soigneusement nos desseins. Par la ruse ils ont tué un héros; la ruse nous les livrera : qu'ils meurent pris dans le même piège que lui, ainsi que jadis l'a prédit Loxias, le puissant Apollon, le devin qui ne mentit jamais. Je prendrai le costume d'un étranger, je me chargerai du bagage complet d'un voyageur; avec cet ami, avec Pylade, je me présenterai aux portes du palais, comme un hôte, comme un ami de guerre de la famille. Nous parlerons, Pylade et moi, la langue qu'on parle près du Parnasse; nous imiterons l'accent de Phocide. Nul des gardiens de la porte ne nous fera, certes, un riant accueil, car le génie du mal règne dans cette demeure. Hé bien! nous resterons à la porte, nous attendrons que quelque passant nous aperçoive et leur dise : « Pourquoi repousser l'étranger qui demande asile? Égisthe n'est-il pas en ces lieux? n'a-t-il point entendu? » Et si je franchis le seuil de la porte, si je trouve cet homme assis sur le trône de mon père, ou qu'il vienne à moi pour me parler face à face — oui, n'en doute pas — et pour m'examiner des yeux, avant qu'il ait dit : « Étranger, d'où es-tu? » il est mort; le glaive rapide a prévenu sa fuite. Érinnys voit encore abonder les meurtres; ce sang qu'elle

va boire, c'est la troisième coupe qu'elle aura remplie. Toi donc, Électre, veille bien à ce qui se passe dans le palais; il faut que tout concoure à mes desseins. Vous, faites pour nous de sages vœux : sachez vous taire quand il faut, sachez parler à propos. Pylade aura l'œil sur le reste; c'est lui qui m'assurera le succès dans cette lutte, où la main s'armera du glaive[1]. »

On le voit, l'Oreste d'Eschyle est calme dans son œuvre de justice et de vengeance.

Il commence par tuer Égisthe ; puis il dit à sa mère :

« Suis-moi, je veux t'égorger près de cet homme. Vivant, tu l'as préféré à mon père : meurs donc, pour dormir encore avec lui, toi, l'amante de cet homme, l'ennemie de celui que tu devais aimer !

CLYTEMNESTRE. — C'est moi qui ai nourri ton enfance; à ton tour, laisse-moi vieillir.

ORESTE. — Toi, la meurtrière de mon père, tu vivrais près de moi !

CLYTEMNESTRE. — C'est le Destin, ô mon enfant, qui a commis le crime.

ORESTE. — C'est le Destin qui va te donner la mort. »

Alfieri, en traitant le même sujet, a cru ne pouvoir le faire accepter à des spectateurs modernes qu'à la condition de représenter Oreste comme étant hors de sens, au moment où il frappe sa mère.

Les contrastes entre l'Oreste de la haute tragédie et Hamlet sont trop évidents pour qu'il soit utile de les signaler. Notons seulement cette particularité piquante, que le fantôme du vieil Hamlet est obligé de reparaître pour dire à son fils : « N'oublie pas ! » et aiguiser sa résolution qui s'émousse, au lieu qu'Oreste évoque lui-même l'ombre de son père et l'excite à se souvenir du crime et à combattre à côté de ses vengeurs : « Permets, ô terre! que mon père vienne être témoin du combat !... Souviens-toi du bain où tu fus immolé, mon père !... Au souvenir de ces outrages, te réveilles-tu, mon père !... Entends ce dernier cri que

1. *Les Choéphores*. Traduction de M. Pierron.

je t'adresse. Vois tes deux enfants debout près de ta tombe. » Et Électre, joignant sa voix à celle d'Oreste, ajoute : « Souviens-toi du filet où ils t'ont tué !... Relève ta tête chérie. Envoie la justice combattre à côté de tes enfants. » Il est remarquable aussi qu'Hamlet ne frappe le roi que quand il est lui-même blessé à mort. Sans parler du long délai de ce coup d'épée, on ne peut rien imaginer de plus contraire à l'esprit religieux de l'acte d'Oreste que cette mesquine et subite exécution, qui perd ainsi son caractère de devoir sacré pour prendre celui d'une vengeance personnelle.

J'ai souvent insisté sur la gravité d'Eschyle ; des trois tragiques grecs, il est le plus sérieux. Sophocle, plus exclusivement artiste, pense moins profondément. Comme à tous les grands initiateurs, il a été donné à Eschyle de devancer parfois son époque : dans le rôle d'Oreste tel qu'il l'a conçu se trouvent deux petits mots qu'on chercherait en vain dans Sophocle et qui ont une portée immense ; ils contiennent en germe toute la révolution qui devait s'opérer plus tard dans la manière de concevoir le personnage. Clytemnestre, voyant l'épée d'Oreste levée sur elle, lui crie d'une voix suppliante : « Arrête, ô mon fils ! Respecte, cher enfant, ce sein sur lequel tu t'endormis tant de fois, où tes lèvres sucèrent le lait nourricier ! » Et Oreste, ému, dit à Pylade : τί δράσω « Que ferai-je ? » Son hésitation ne dure qu'un instant ; en moins d'une seconde, la résolution — infernale ou divine — est rentrée dans son cœur, plus farouche, plus inflexible que jamais ; mais cet éclair si court suffit pour jeter sur le sombre héros d'Eschyle un rayon d'humanité. L'Oreste de Sophocle est plus plastique, et par là moins intéressant, parce qu'il est moins homme. Il reste dur et froid comme une vraie statue de marbre. Il révolte nos sentiments, lorsqu'il dit à sa sœur Électre, aussi cruelle que lui : « Prends garde que ta mère ne devine quelque chose à la gaieté de ton visage, quand nous serons entrés dans le palais ; aie plutôt l'air de pleurer ma mort prétendue ; car, après le succès, nous pourrons librement rire et nous livrer à la joie. » Ces enfants, si gais à l'idée de tuer leur mère et capables de *rire* après le meurtre, nous paraissent atroces et faux ; nous sommes de l'avis de Corneille : « Je veux bien, écrit ce poète dans son *Discours de la Tragédie*, que Clytemnestre

ne meure que de la main de son fils Oreste; mais je ne puis souffrir chez Sophocle que ce fils la poignarde de dessein formé, cependant qu'elle est à genoux devant lui et le conjure de lui laisser la vie. Je ne puis même pardonner à Électre, qui passe pour une vertueuse opprimée dans le reste de la pièce, l'inhumanité dont elle encourage son frère à ce parricide. C'est un fils qui venge son père, mais c'est sur sa mère qu'il le venge. »

Avec Euripide, tout change. La transformation qui se fit alors dans l'art et dans la pensée est d'autant plus significative, qu'elle ne doit pas être mise sur le compte d'une vigueur exceptionnelle de génie chez le troisième des grands tragiques de la Grèce. Euripide est inférieur à Eschyle, comme penseur; à Sophocle, comme artiste. Mais les idées nouvelles étaient, pour ainsi dire, dans l'air; il s'était fait, à Athènes, au ve siècle, une dépense d'intelligence comme on n'en a jamais vu depuis lors en aucun temps, ni sur aucun lieu de la terre, et Euripide faisait entendre sur la scène un écho du grand enseignement d'Anaxagore et de Socrate. Progrès des idées morales, déclin des croyances religieuses : tel est en deux mots le caractère de la réforme qui s'accomplit sous l'influence de la philosophie dans tous les domaines de l'activité intellectuelle.

Oreste, dans le théâtre d'Euripide, devient un héros moderne, non moins dépaysé au milieu de la barbarie des mœurs antiques que l'Iphigénie de Racine ou de Gœthe. Il doute de la justice de sa cause, parce qu'étant éclairé et intelligent, n'ayant plus les anciennes bornes d'esprit qui faisaient les hommes forts, il aperçoit ce qu'il peut y avoir de juste aussi dans la cause de l'adversaire.

A la différence de l'assassinat du vieil Hamlet par Claudius, crime de pure scélératesse, le meurtre d'Agamemnon par Clytemnestre avait été *juste :* c'était la vengeance du sacrifice d'Iphigénie. Lorsque Hamlet hésite à frapper Claudius, les causes de son hésitation résident surtout dans son caractère; car rien de vraiment sacré, rien d'absolument respectable ne se dresse devant lui pour retenir son bras. L'hésitation d'Oreste avait des motifs bien autrement graves, puisque c'est sa mère qu'il devait tuer, et une mère qui, au point de vue de la loi féroce du talion,

n'avait fait que son devoir. Cependant, il la tue. Mais, à peine le meurtre commis, il s'en repent amèrement et maudit le dieu qui l'a poussé. L'action qu'Eschyle, non sans épouvante, mais avec foi, avait approuvée au nom de la religion, Euripide la condamne formellement au nom de la morale.

Hamlet n'a pas besoin d'avoir encore versé le sang de personne pour que sa conscience le tourmente; la disposition du cœur, même quand les mains sont pures, suffit, comme le Christ l'a enseigné au monde, à rendre l'homme coupable. Dans Euripide, la conscience s'éveille chez Oreste *après* le crime; mais c'est déjà beaucoup qu'elle s'éveille. Il n'y a rien de semblable dans Eschyle; l'Oreste de la haute tragédie n'éprouve aucun remords. Le châtiment que les Euménides veulent lui infliger est un châtiment matériel; il s'agit à la lettre de ronger sa chair par la maladie et de sucer le sang de ses veines comme font les vampires. Matérielle aussi est la purification par laquelle l'Oreste d'Eschyle essaye de rentrer en grâce auprès des dieux infernaux; elle n'a point le caractère d'une expiation intérieure et morale, elle consiste simplement à immoler un porc et à verser sur ses mains l'eau du sacrifice : « Puissante Minerve, je n'ai plus rien à expier, et ma main, en touchant ta statue, n'y a point imprimé de souillure, je vais t'en donner une preuve certaine. Tout homicide, dit la loi, doit rester muet jusqu'à ce qu'il se soit purifié par le sang d'une jeune victime : il y a longtemps que, dans d'autres temples, le sang des victimes et l'eau lustrale ont lavé mon forfait. » Combien l'Oreste d'Euripide serait heureux d'être quitte de son crime à si bon marché! mais il est trop éclairé et trop moral, il n'est plus assez religieux à la façon de l'antiquité païenne, pour croire que le sacrifice d'une victime et des flots d'eau lustrale versés sur ses mains pourraient le justifier. Sa *conscience*, comme il le dit à Ménélas, le sentiment profond de l'atrocité de son forfait, le torture et l'obsède au point de le jeter dans une véritable folie.

On voit que l'Oreste d'Euripide n'est point sans une certaine ressemblance, dans ses traits essentiels et généraux, avec l'Hamlet de Shakespeare; il y a, en outre, dans le détail des rôles quelques analogies assez frappantes. — Hamlet en vient à se demander si l'ombre qu'il appelait d'abord « un honnête fantôme » ne pourrait pas être le diable; il soupçonne dans l'apparition

nocturne qui a empoisonné son existence quelque machination du monde infernal : de même, Oreste ne peut croire qu'un dieu du ciel lui ait vraiment commandé de tuer sa mère, et il accuse l'oracle d'être un piége tendu à son bonheur et à son innocence par un mauvais génie :

« O Apollon ! quel oracle insensé tu m'as fait entendre !

ÉLECTRE. — Mais si Apollon est insensé, qui donc est sage ?

ORESTE. — Quand tu m'ordonnas de tuer ma mère, crime abominable !

ÉLECTRE. — Mais à quel mal t'exposes-tu en vengeant ton père ?

ORESTE. — Je serai poursuivi comme parricide, moi jusqu'alors innocent.

ÉLECTRE. — Et si tu ne venges pas ton père, certes tu seras impie.

ORESTE. — J'encourrai le châtiment de ma mère, si je deviens son meurtrier.

ÉLECTRE. — Mais de qui l'encourras-tu, si tu négliges la vengeance paternelle ?

ORESTE. — N'est-ce point un mauvais génie qui m'a donné cet ordre sous les traits d'un dieu ?

ÉLECTRE. — Assis sur le trépied sacré ? pour moi, je ne puis le croire.

ORESTE. — Et moi, je ne croirai jamais qu'un tel oracle soit saint. »

L'ombre du vieil Hamlet défend à son fils de rien entreprendre contre sa mère ; l'Oreste d'Euripide, après avoir maudit Apollon et ses ordres « impies », ajoute : « Je pense que mon père, si j'avais pu lui demander en face si je devais immoler ma mère, m'aurait conjuré, les mains étendues vers moi, de ne point plonger le fer dans le sein de celle qui m'a donné le jour. » C'est exactement l'inverse de ce que dit l'Oreste d'Eschyle : « Je ne me repens pas... Je suis sans crainte. *Mon père, du fond de son tombeau, sera mon défenseur.* » — Euripide dit ailleurs : « Voici d'où vient aux mortels la passion de vivre : nous savons ce que c'est que la vie, mais c'est parce que nous ne connaissons pas la

't, que chacun redoute de dire adieu à la lumière. » N'est-ce là toute la matière, en deux lignes, du plus célèbre des ıds monologues d'Hamlet?

... Être ou n'être pas, c'est là la question.
Que faut-il admirer? la résignation
Subissant tes assauts, Fortune, et tes outrages?
Ou la force s'armant contre une mer d'orages
Et les mettant à fin par la lutte? — Mourir,
Dormir, et rien de plus! et puis ne plus souffrir!
Fuir ces mille tourments pour lesquels il faut naître!
Mourir, dormir! Dormir! qui sait? rêver peut-être!
Peut-être?... Ah! tout est là! quels rêves peupleront
Le sommeil de la mort, lorsque sous notre front
Ne s'agiteront plus la vie et la pensée?
Ce mystère nous rive à la terre glacée!
Hé! qui supporterait tant de honte et de deuil,
L'injure du tyran, les mépris de l'orgueil,
Les lenteurs de la loi, la cruelle souffrance
Que creuse dans le cœur l'amour sans espérance,
La lutte du génie et du vulgaire épais...
Quand un fer aiguisé donne si bien la paix?
Qui ne rejetterait son lourd fardeau d'alarmes?
Qui mouillerait encor de sueurs et de larmes
Son accablant chemin, — si l'on ne craignait pas
Quelque chose dans l'ombre au delà du trépas?
Ce monde inexploré, ce pays qu'on ignore,
D'où n'a pu revenir nul voyageur encore,
Voilà ce qui d'horreur frappe la volonté!
Et, devant cette nuit, l'esprit épouvanté
S'en tient aux maux certains sous lesquels il succombe,
Par la crainte des maux inconnus de la tombe[1]!

ın terminant ces études de littérature comparée sur Shakes-re et l'Antiquité, je suis frappé, une fois de plus, de la posi-ı remarquable d'Euripide entre les poètes grecs ses prédé-seurs et le poète anglais. Un demi-siècle à peine le sépare schyle, vingt siècles le séparent de Shakespeare, et cependant st plus voisin moralement de Shakespeare que d'Eschyle. ripide a consommé la plus grande révolution qui se soit ıais faite dans l'art dramatique, lorsque, au lieu du conflit-érieur des dieux, où résidait avant lui l'essence du drame, il nsporta le théâtre de la lutte tragique dans l'âme des person-ges. Quels sont les véritables acteurs de l'*Orestie* d'Eschyle? les

[1] Traduction de M. Paul Meurice.

Euménides et Apollon. Et quels sont les véritables acteurs de l'*Antigone?* ce sont encore (bien que déjà, dans Sophocle, l'humanité ait plus de relief que dans Eschyle) les dieux du ciel, protecteurs de l'État, et les divinités infernales, vengeresses des liens du sang. L'antique Oreste a une confiance entière en Apollon, il honore uniquement ce dieu; Créon, de même, s'appuie sur Zeus seul et raille les divinités de l'Hadès, auxquelles Antigone, au contraire, voue de son côté un culte exclusif. Le chœur représente l'harmonie, dans la conscience humaine, des dieux qui se combattent sur la scène : tel est, en trois phrases, tout le système de la haute tragédie. Sous la main d'Euripide, ce bel édifice religieux s'écroule; l'homme, dans la richesse et la complexité de sa nature, dans les conflits intérieurs de son âme partagée, devient le centre de l'intérêt dramatique. Et désormais, le drame reste ce qu'il est devenu avec Euripide. A l'exception d'*Athalie*, œuvre sublime, où la grandeur de la lutte entre Jéhovah et Baal fait paraître comme un néant l'humanité, toutes les tragédies seront conçues dans l'esprit du dernier des tragiques de la Grèce et de son imitateur latin, Sénèque. Les poètes de la comédie nouvelle, qui étudient le cœur humain, qui imitent les réalités familières de la vie et mêlent le pathétique au rire, sont sa descendance immédiate.

Shakespeare n'est point en dehors de cette grande postérité d'Euripide; mais les passions proprement romantiques occupent dans ses tragédies une place moindre que dans celles des autres poètes modernes, et plusieurs de ses héros sont entiers et solides, comme ceux d'Eschyle et de Sophocle.

FIN DE SHAKESPEARE ET L'ANTIQUITÉ.

OLIÈRE, SHAKESPEARE

ET LA

CRITIQUE ALLEMANDE

IOLIÈRE, SHAKESPEARE

ET LA

CRITIQUE ALLEMANDE

INTRODUCTION

apologiste allemand de Molière. — Des comédies de Shakespeare en général. — Universalité de Molière. — Les disputes de goût. — Shakespeare et Aristohane. — Shakespeare et Plaute. — Shakespeare et Molière.

Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik : tel est le titre n volume de cinq cents et quelques pages publié en 1869 à Leip- par le docteur C. Humbert. M. Rümelin, chef de la réaction i-shakespearienne en Allemagne, avait opposé et préféré Schil- et Gœthe à Shakespeare; M. Humbert lui oppose et lui pré- e Molière, pour lequel il professe un culte enthousiaste. Comment n'aimerions-nous pas un si brave homme? Qui, en ance, aurait le cœur assez dur pour lui dire que son livre long, diffus, mal composé ? Et, si l'on se croyait permis de tiquer la forme, oserait-on sans rougir faire des réserves sur fond, dire à l'auteur qu'en prouvant trop il risque de prouver ins, qu'en attribuant à Molière toutes les perfections il tombe ns l'excès même reproché par lui aux *shakespearomanes*, et 'il eût agi plus habilement dans l'intérêt de la cause s'il avait daigneusement laissé à l'adversaire quelques os à ronger? ut! M. Humbert admire tout, — jusqu'au discours de l'exempt a fin du *Tartufe*, jusqu'à la dissertation du frère d'Argan sur vanité de la médecine, jusqu'aux sermons du sage Cléante en eur de la modération! Il y a quelque chose de touchant dans n dévouement absolu à Molière. « Notre amour pour Molière,

écrit-il dans sa préface, s'est renouvelé à chaque lecture de ses œuvres; et cet amour (nous osons ajouter : notre amour pour la littérature française en général) pourrait difficilement nous être reproché, puisque nous le partageons avec Gœthe et plusieurs autres grands esprits de notre nation. Mais ce sentiment nous autorisait-il à parler avec irritation des contempteurs de Molière et de la littérature française? Non, sans doute, si ces derniers par leur conduite ne nous avaient provoqué à prendre un ton pareil; or, c'est ce qu'ils ont fait, à tel point que nous aurions pu donner pour épigraphe à notre livre le mot fameux de Juvénal : « L'indignation fait... le critique. »

On excusera sans peine quelques vivacités d'expression dans l'ouvrage du docteur Humbert, si l'on veut tenir compte de l'agacement bien légitime que devait causer à un si chaud partisan de Molière la manie des critiques de son pays de lui préférer Shakespeare sur tous les points. La patience, la subtilité allemande s'appliquant avec piété à ce grand sujet, l'analyse du génie de Molière, devait trouver et mettre au jour une quantité de jolies idées, fraîches et neuves, qui ne sont pas encore tombées dans le domaine de la critique banale. Par exemple, M. Humbert ne consacre pas moins de cinquante-neuf grandes pages à cette question: convient-il d'appeler *prosaïque* le genre de Molière, par opposition au genre de la comédie shakespearienne qui serait seul *poétique?* Nous n'avons rien d'analogue en France, où l'on a renoncé depuis longtemps, comme à un sujet complètement épuisé, à toute étude esthétique des comédies de Molière, et où ce grand homme n'est plus, comme Shakespeare pour les Anglais, que l'objet d'une érudition aride et d'une curiosité purement matérielle. Dans l'ordre des recherches historiques, biographiques, philologiques, M. Humbert n'a pas la prétention d'apprendre la moindre chose à son lecteur; mais il nous fait assister à une grande bataille rangée d'idées et de doctrines. Comme il ne manque jamais de citer très au long les opinions qu'il combat, et comme il s'efface lui-même avec un empressement modeste derrière tous les maîtres dont la pensée est en harmonie avec la sienne, son livre est un répertoire commode de ce qui a été écrit en Allemagne de plus curieux et de plus profond sur Molière. Je compte mettre largement à contribution le volume de M. Humbert dans l'étude qui va suivre, et

je commence cette œuvre de pillage en lui volant son titre : « Molière, Shakespeare et la critique allemande. »

La première édition complète des œuvres de Shakespeare, l'in-folio de 1623, donne à quatorze pièces de son théâtre le nom de *comédies*. Les voici dans leur ordre : *la Tempête*, *les Deux Amis de Vérone*, *les Joyeuses bourgeoises de Windsor*, *Mesure pour mesure*, *la Comédie des méprises*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *Peines d'Amour perdues*, *le Songe d'une nuit d'été*, *le Marchand de Venise*, *Comme il vous plaira*, *la Méchante femme mise à la raison*, *Tout est bien qui finit bien*, *le Soir des Rois ou Ce que vous voudrez*, *le Conte d'hiver*. Ce serait une naïveté d'avoir égard à ces dénominations; elles ont été données sans aucune critique. Qui ne sait que le mot *comédie* a souvent servi autrefois pour désigner indistinctement toute espèce de pièce de théâtre? C'était le cas en Espagne au XVIe siècle, et encore au XVIIe en France. Aussi les commentateurs de Shakespeare ne se sont-ils point gênés pour refaire cette classification à leur idée. Gervinus réduit le nombre des comédies proprement dites à onze, par l'élimination du *Marchand de Venise*, de la *Tempête* et de *Mesure pour mesure*. Ulrici, au contraire, le porte jusqu'à seize, en y ajoutant deux pièces : *Cymbeline* et *Troïlus et Cressida*. Kreyssig, avec un discernement judicieux, sépare nettement du groupe des comédies cinq pièces qu'il appelle des *drames*, parce que ce sont de véritables tragédies dont le dénouement seul est heureux : ces cinq pièces sont les trois déjà retranchées par Gervinus, et en outre *Cymbeline* et *le Conte d'hiver*. M. Kreyssig aurait bien pu ranger parmi les drames au moins deux pièces encore : *Tout est bien qui finit bien* et *les Deux Amis de Vérone*, et, s'il lui avait plu de débaptiser aussi *Beaucoup de bruit pour rien*, ni le rôle brillant de Béatrice et de Benedict, ni les personnages grotesques de Dogberry et de la garde ne me feraient réclamer en faveur de cette pièce, assez tragique au fond, le nom de comédie. — D'ailleurs, toutes ces classifications relèvent du goût, c'est-à-dire de l'arbitraire. Pour qu'elles pussent être rigoureuses, il faudrait avoir d'abord défini avec certitude ce qu'est la comédie en soi; mais la recherche d'une telle définition, comme je me propose de le démontrer plus loin, n'est qu'un leurre. Les poètes dramatiques font des ouvrages pour le théâtre, et ils se

moquent bien de savoir dans quelle catégorie esthétique ces ouvrages doivent rentrer ! Si l'on avait dit à Molière que ses deux chefs-d'œuvre, *le Misanthrope* et *le Tartufe*, sortaient du domaine de la comédie pure et empiétaient sur celui de la tragédie, j'imagine que cette révélation l'aurait peu troublé; et Shakespeare a raillé la manie des classificateurs, lorsqu'il a fait dire au pédant Polonius présentant au prince Hamlet une troupe de comédiens : « Monseigneur, ce sont les meilleurs acteurs du monde pour la tragédie, la comédie, le drame historique, la pastorale, la comédie pastorale, la pastorale historique, la tragédie historique, la pastorale tragico-comico-historique, les pièces avec unité et les poèmes sans règles. »

Dans la première partie de cet ouvrage, consacrée à l'examen des pièces plus ou moins *antiques* de Shakespeare, nous avons analysé *la Comédie des méprises*, imitation indirecte de Plaute, et nous avons fait de la parodie héroï-comique de *Troïlus et Cressida* une longue étude, proportionnée à l'importance de cette œuvre extraordinaire, où Shakespeare, sans être autre chose que l'héritier des traditions du moyen âge et de la Renaissance, ressemble à un ancêtre de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, et écrit la *Belle Hélène* à l'aurore même du siècle qui devait exagérer jusqu'au fétichisme le culte de l'antiquité ! Je n'analyserai point d'autre comédie de Shakespeare, la plus grande valeur de ces œuvres légères consistant en général dans le charme poétique de la forme, c'est-à-dire dans un élément qui se dérobe au commentaire comme à la traduction. Ce sont, pour la plupart, moins des comédies de caractère ou même d'intrigue que des comédies fantastiques, des *féeries*, dont le nœud est naturellement assez faible et où la psychologie est superficielle, comme il convient aux productions de ce genre. Le narré pur et simple de ces sortes de fables, tel que l'ont fait Charles Lamb et sa sœur dans leurs jolis *Contes tirés de Shakespeare*, ne peut intéresser que l'enfance. Commenter ces poèmes gracieux, où le génie glisse et se joue sans appuyer ni creuser jamais, serait une entreprise imprudente qui risquerait de faire rire à nos dépens les gens d'esprit, comme Henri Heine riait du docteur Samuël Johnson : « Le docteur Johnson, cette énorme cruche de porter, ce John Bull de l'érudition, ne savait pas pourquoi il éprouvait, en commentant *le*

Songe d'une nuit d'été, tant de démangeaisons aux narines et une si forte envie d'éternuer; c'est que, pendant ce temps, la reine Mab exécutait sur son nez les plus drôles de cabrioles. » Des œuvres si délicates occupent je ne sais quelle région intermédiaire entre la poésie et la musique; elles n'ont pas été faites pour être profondément étudiées, et elles doivent être lues dans ces heures de rêverie où l'imagination se laisse aller au charme du vague, où sommeillent les facultés de l'esprit qui raisonnent et qui jugent. Un moyen facile de rendre piquante l'analyse des comédies de Shakespeare serait d'en faire une critique rationnelle en montrant sur combien de points elles choquent cet esprit raisonneur, auquel précisément nous refusons le droit de donner ici son avis et qui doit dormir pendant leur lecture : mais à quoi bon prouver que le poète n'a pas su atteindre un certain idéal de perfection qu'il ne s'est jamais proposé? Il ne voulait, avec ces charmants ouvrages, qu'amuser la fantaisie; il ne prétendait point satisfaire la raison. Un homme qui portait dans son cerveau le poids de tant de grandes tragédies pouvait apparemment, sans le congé de la critique, se délasser l'esprit à des œuvres moins fortes, et ce serait manquer lourdement de tact que de venir reprocher à l'auteur de *Macbeth* d'avoir négligé dans ses comédies les caractères et l'intrigue. Il faut, au contraire, s'émerveiller de ce que ces jeux du génie ont encore de puissant et d'original, de ce que ces productions moindres,

De toute autre valeur éternels monuments,
Ne sont d'Achille oisif que les amusements.

M. Humbert a fait, il est vrai, des comédies de Shakespeare une critique sévère qui, à la réserve de quelques excès de langage, est juste, spirituelle et utile; mais M. Humbert se trouvait placé dans de tout autres conditions que nous. Il avait à redresser le jugement de ses compatriotes égaré par les incroyables aberrations des Gervinus et des Ulrici. Ces critiques trop pénétrants avaient découvert dans les comédies du grand tragique de profondes intentions morales, des *idées*, comme ils disaient, dont le germe même n'a jamais existé que dans leur propre cerveau; ils considéraient son théâtre comique comme réunissant toutes les

perfections, et au lieu de prendre le *Songe d'une nuit d'été* simplement pour ce qu'il est, c'est-à-dire pour un charmant libretto d'opéra fantastique, ils prétendaient y voir le chef-d'œuvre de la comédie de caractère! M. Humbert a donc bien fait de montrer aux Allemands qu'il n'y a point de caractères dans le *Songe d'une nuit d'été*, non plus que dans les autres comédies féeriques de Shakespeare; qu'un solide aliment pour l'esprit, semblable à celui qu'offre le théâtre de Molière, manque en général aux productions de sa veine comique; que ses meilleures pièces en ce genre sont des fantaisies pures, et que le poète n'a jamais eu d'autre *idée* que d'amuser l'imagination des spectateurs par des aventures romanesques. En principe, ce n'est point Shakespeare que M. Humbert attaque dans son livre, c'est la superstition absurde des *shakespearomanes*; mais, comme il arrive inévitablement en pareil cas, le respect pour le dieu lui-même ne laisse pas de souffrir un peu des railleries lancées contre ses adorateurs indiscrets. Semblable critique serait superflue et tout à fait déplacée en France, où les comédies de Shakespeare ne sont point surfaites. Jamais les divagations d'outre-Rhin n'ont altéré la santé du goût français en matière de comédie. Nous qui avons l'honneur de compter dans notre littérature le plus grand de tous les poètes comiques, nous aurions mauvaise grâce à nous montrer avares d'éloges pour ceux des autres nations, et nous devons au contraire nous piquer de rendre à Shakespeare sur ce point quelque chose de mieux que la stricte justice.

Une pièce de son théâtre répond assez à l'idée que nous nous faisons en France de la comédie : c'est *la Méchante femme mise à la raison*[1]. Ici l'élément fantastique est nul; l'action, pleine de verve et de gaieté naturelle, se développe raisonnablement et logiquement, et une idée morale d'une clarté parfaite s'en dégage à la fin. Par malheur, cette farce excellente ne saurait être comptée au nombre des richesses vraiment personnelles de Shakespeare sans injustice pour le poète antérieur qui lui en a fourni non seulement le sujet, mais presque toute l'ébauche et la première façon; elle n'est qu'un *rifacimento*. *The taming of the Shrew*, par l'imitation des réalités de la vie bourgeoise, constitue une excep-

1. *Taming of the Shrew.*

tion dans le théâtre comique de Shakespeare, ainsi que les *Merry Wives of Windsor*. Ces deux pièces, les plus franchement plaisantes que le poète ait signées de son nom, sont aussi les moins propres à caractériser son génie. D'après une tradition qu'on a tout lieu de croire vraie, la farce des *Joyeuses bourgeoises de Windsor* fut écrite en quinze jours, sur un ordre de la reine Élisabeth, qui voulait rire aux dépens de Falstaff amoureux; elle est presque tout entière en prose, contrairement à l'usage de Shakespeare, et, par une dérogation plus grave aux habitudes du grand poète, le fond en est presque aussi prosaïque que le style. Jamais personnage de théâtre n'a subi une dégénération plus complète que Falstaff, en tombant du drame historique de *Henry IV* sur la nouvelle scène où Shakespeare le replaçait pour le divertissement d'une reine de peu de goût. Le brillant et vaillant humoriste, si bien en selle sur le coursier de la fantaisie que rien, pas même l'évidence, ne pouvait le désarçonner, est devenu un lourd coquin, sans esprit, sans invention, qui se laisse berner par deux femmes, s'avoue vaincu au dénouement et fait amende honorable. Ce drôle, s'écrie un critique anglais, n'est qu'un vulgaire imposteur qui a volé au vrai Falstaff son gros ventre et son nom!

Nous touchons ici à une distinction extrêmement importante: celle des comédies proprement dites de Shakespeare et de son génie comique en général; pour avoir de celui-ci une idée juste et complète, ce ne sont pas seulement les ouvrages qui portent à tort ou à raison le nom de comédies, c'est tout l'ensemble de l'œuvre shakespearienne qu'il conviendrait de considérer. En France, la tragédie et la comédie se sont rigoureusement séparées, celle-là vivant dans un monde idéal, celle-ci dans le monde réel: voilà pourquoi dans notre théâtre la comédie se détache avec un relief d'une incomparable netteté; mais ailleurs les choses se sont passées tout autrement. Les deux muses ne craignaient pas de faire ménage ensemble, et il y avait déjà tant de réalisme comique dans les œuvres de la tragédie, que, lorsqu'il a plu à la comédie d'habiter un domaine à part, elle a dû se construire dans les airs un palais de fantaisie. M. Guizot a très clairement expliqué ce point dans une page de son étude sur Shakespeare, qui a toujours beaucoup frappé par sa justesse les critiques étrangers et qui jette en effet la plus vive lumière sur la question.

« A l'arrivée de Shakespeare, écrit M. Guizot, la nature et la destinée de l'homme, matière de la poésie dramatique, ne s'étaient point divisées ni classées entre les mains de l'art... Le comique, cette portion des réalités humaines, avait droit de prendre sa place partout où la vérité demandait ou souffrait sa présence... En un tel état du théâtre et des esprits, que pouvait être la comédie proprement dite? Comment lui était-il permis de prétendre à porter un nom particulier, à former un genre distinct? Elle y réussit en sortant hardiment des réalités... elle ne s'astreignit point à peindre des mœurs déterminées ni des caractères conséquents; elle ne se proposa point de représenter les choses et les hommes sous un aspect ridicule, mais véritable; elle devint une œuvre fantastique et romanesque, le refuge de ces amusantes invraisemblances que, dans sa paresse ou sa folie, l'imagination se plaît à réunir par un fil léger, pour en former des combinaisons capables de divertir ou d'intéresser sans provoquer le jugement de la raison. Des tableaux gracieux, des surprises, la curiosité qui s'attache au mouvement d'une intrigue, les mécomptes, les quiproquos, les jeux d'esprit que peut amener un travestissement, tel était le fond de ce divertissement sans conséquence... »

Une comédie de Shakespeare en général est un roman d'aventures ou un conte de fées dont les héros sont deux amoureux. Une séparation arrive pour un motif ou pour un autre entre l'amant et sa maîtresse; celle-ci, sous un déguisement d'homme, suit ou rejoint son amant qui ne la reconnaît pas. Ce fait, sans cesse reproduit, donne la mesure de ce que le poète croit pouvoir oser dans l'ordre des choses invraisemblables et impossibles. Les personnages principaux de la pièce n'ont jamais d'autre folie que l'amour, qui chez eux n'est pas un ridicule, puisqu'ils sont deux jeunes gens; leur passion n'est donc point comique. Les jeunes premiers du théâtre de Molière ne sont pas comiques non plus; mais chez Molière ils n'occupent pas le premier plan du tableau; ce sont des figures autrement caractéristiques, Harpagon, Chrysale, Orgon, Tartufe, Argan, M. Jourdain : avec la diversité de leurs ridicules et de leurs vices, qui attirent surtout l'attention du spectateur: chez Shakespeare ce sont toujours des amoureux, et des amoureux jeunes. De tels personnages n'ayant rien de plai-

sant par eux-mêmes, et leur situation étant souvent tragique, le poète, afin d'égayer leur rôle, a recours à la vivacité spirituelle du dialogue. L'esprit de mots, extrêmement rare et presque introuvable dans le théâtre de Molière, surabonde dans celui de Shakespeare. Les calembours, les *concetti*, les équivoques, les assauts brillants et les vives ripostes, constituent certainement le plus clair de ses ressources comme auteur comique. Il n'est pas nécessaire que ces traits d'esprit soient en même temps des traits de caractère et de nature; il n'est pas même nécessaire qu'ils aient quelque rapport avec le sujet: il suffit qu'ils brillent. Comme ils ne tiennent aux personnages par aucun lien profond, on peut les transporter indifféremment d'une bouche à l'autre, ils sont également bons en toute circonstance; aussi peu variés qu'ils sont nombreux, ce sont le plus souvent des joyeusetés égrillardes sur les rapports des sexes, auxquelles des femmes modestes prêtent l'oreille et répondent dans le même style sans aucun embarras. A côté de ces personnages spirituels, il y a généralement dans les comédies de Shakespeare un groupe d'idiots dont la bêtise est démesurée et idéale, je veux dire hors de toute proportion avec ce que la réalité offre communément en ce genre; leur imbécillité consiste principalement à prendre les mots les uns pour les autres, et ces grosses balourdises constituent, après les traits d'esprit, la seconde source ordinaire du rire dans la comédie shakespearienne. Le hasard, autrement dit le caprice et l'arbitraire, joue dans ces pièces un rôle suprême; c'est un heureux hasard qui délie subitement le nœud de *Beaucoup de bruit pour rien*, donnant ainsi un dénouement de comédie à cette tragédie. Les figures principales n'étant point des pères de famille vicieux ou ridicules, mais de jeunes et sympathiques amoureux, ces œuvres légères ont pour cadre non pas, comme dans Molière, le foyer domestique, mais l'espace illimité du monde réel et du monde idéal ouvert à l'imagination. Les titres sont vagues: *Comme il vous plaira*, *le Soir des Rois ou Ce que vous voudrez*, *le Songe d'une nuit d'été*, *Peines d'amour perdues*, parce qu'il n'y a jamais de caractère central qui puisse donner son nom à l'ouvrage. — Tels sont les traits généraux de la comédie shakespearienne.

Le docteur Johnson a prétendu que le génie de Shakespeare

perfections, et au lieu de prendre le *Songe d'une nuit d'été* simplement pour ce qu'il est, c'est-à-dire pour un charmant libretto d'opéra fantastique, ils prétendaient y voir le chef-d'œuvre de la comédie de caractère! M. Humbert a donc bien fait de montrer aux Allemands qu'il n'y a point de caractères dans le *Songe d'une nuit d'été*, non plus que dans les autres comédies féeriques de Shakespeare; qu'un solide aliment pour l'esprit, semblable à celui qu'offre le théâtre de Molière, manque en général aux productions de sa veine comique; que ses meilleures pièces en ce genre sont des fantaisies pures, et que le poète n'a jamais eu d'autre *idée* que d'amuser l'imagination des spectateurs par des aventures romanesques. En principe, ce n'est point Shakespeare que M. Humbert attaque dans son livre, c'est la superstition absurde des *shakespearomanes*; mais, comme il arrive inévitablement en pareil cas, le respect pour le dieu lui-même ne laisse pas de souffrir un peu des railleries lancées contre ses adorateurs indiscrets. Semblable critique serait superflue et tout à fait déplacée en France, où les comédies de Shakespeare ne sont point surfaites. Jamais les divagations d'outre-Rhin n'ont altéré la santé du goût français en matière de comédie. Nous qui avons l'honneur de compter dans notre littérature le plus grand de tous les poètes comiques, nous aurions mauvaise grâce à nous montrer avares d'éloges pour ceux des autres nations, et nous devons au contraire nous piquer de rendre à Shakespeare sur ce point quelque chose de mieux que la stricte justice.

Une pièce de son théâtre répond assez à l'idée que nous nous faisons en France de la comédie : c'est *la Méchante femme mise à la raison*[1]. Ici l'élément fantastique est nul; l'action, pleine de verve et de gaieté naturelle, se développe raisonnablement et logiquement, et une idée morale d'une clarté parfaite s'en dégage à la fin. Par malheur, cette farce excellente ne saurait être comptée au nombre des richesses vraiment personnelles de Shakespeare sans injustice pour le poète antérieur qui lui en a fourni non seulement le sujet, mais presque toute l'ébauche et la première façon; elle n'est qu'un *rifacimento*. *The taming of the Shrew*, par l'imitation des réalités de la vie bourgeoise, constitue une excep-

1. *Taming of the Shrew.*

tion dans le théâtre comique de Shakespeare, ainsi que les *Merry Wives of Windsor*. Ces deux pièces, les plus franchement plaisantes que le poète ait signées de son nom, sont aussi les moins propres à caractériser son génie. D'après une tradition qu'on a tout lieu de croire vraie, la farce des *Joyeuses bourgeoises de Windsor* fut écrite en quinze jours, sur un ordre de la reine Élisabeth, qui voulait rire aux dépens de Falstaff amoureux; elle est presque tout entière en prose, contrairement à l'usage de Shakespeare, et, par une dérogation plus grave aux habitudes du grand poète, le fond en est presque aussi prosaïque que le style. Jamais personnage de théâtre n'a subi une dégénération plus complète que Falstaff, en tombant du drame historique de *Henry IV* sur la nouvelle scène où Shakespeare le replaçait pour le divertissement d'une reine de peu de goût. Le brillant et vaillant humoriste, si bien en selle sur le coursier de la fantaisie que rien, pas même l'évidence, ne pouvait le désarçonner, est devenu un lourd coquin, sans esprit, sans invention, qui se laisse berner par deux femmes, s'avoue vaincu au dénouement et fait amende honorable. Ce drôle, s'écrie un critique anglais, n'est qu'un vulgaire imposteur qui a volé au vrai Falstaff son gros ventre et son nom!

Nous touchons ici à une distinction extrêmement importante: celle des comédies proprement dites de Shakespeare et de son génie comique en général; pour avoir de celui-ci une idée juste et complète, ce ne sont pas seulement les ouvrages qui portent à tort ou à raison le nom de comédies, c'est tout l'ensemble de l'œuvre shakespearienne qu'il conviendrait de considérer. En France, la tragédie et la comédie se sont rigoureusement séparées, celle-là vivant dans un monde idéal, celle-ci dans le monde réel: voilà pourquoi dans notre théâtre la comédie se détache avec un relief d'une incomparable netteté; mais ailleurs les choses se sont passées tout autrement. Les deux muses ne craignaient pas de faire ménage ensemble, et il y avait déjà tant de réalisme comique dans les œuvres de la tragédie, que, lorsqu'il a plu à la comédie d'habiter un domaine à part, elle a dû se construire dans les airs un palais de fantaisie. M. Guizot a très clairement expliqué ce point dans une page de son étude sur Shakespeare, qui a toujours beaucoup frappé par sa justesse les critiques étrangers et qui jette en effet la plus vive lumière sur la question.

perfections, et au lieu de prendre le *Songe d'une nuit d'été* simplement pour ce qu'il est, c'est-à-dire pour un charmant libretto d'opéra fantastique, ils prétendaient y voir le chef-d'œuvre de la comédie de caractère! M. Humbert a donc bien fait de montrer aux Allemands qu'il n'y a point de caractères dans le *Songe d'une nuit d'été*, non plus que dans les autres comédies féeriques de Shakespeare; qu'un solide aliment pour l'esprit, semblable à celui qu'offre le théâtre de Molière, manque en général aux productions de sa veine comique; que ses meilleures pièces en ce genre sont des fantaisies pures, et que le poète n'a jamais eu d'autre *idée* que d'amuser l'imagination des spectateurs par des aventures romanesques. En principe, ce n'est point Shakespeare que M. Humbert attaque dans son livre, c'est la superstition absurde des *shakespearomanes*; mais, comme il arrive inévitablement en pareil cas, le respect pour le dieu lui-même ne laisse pas de souffrir un peu des railleries lancées contre ses adorateurs indiscrets. Semblable critique serait superflue et tout à fait déplacée en France, où les comédies de Shakespeare ne sont point surfaites. Jamais les divagations d'outre-Rhin n'ont altéré la santé du goût français en matière de comédie. Nous qui avons l'honneur de compter dans notre littérature le plus grand de tous les poètes comiques, nous aurions mauvaise grâce à nous montrer avares d'éloges pour ceux des autres nations, et nous devons au contraire nous piquer de rendre à Shakespeare sur ce point quelque chose de mieux que la stricte justice.

Une pièce de son théâtre répond assez à l'idée que nous nous faisons en France de la comédie : c'est *la Méchante femme mise à la raison*[1]. Ici l'élément fantastique est nul; l'action, pleine de verve et de gaieté naturelle, se développe raisonnablement et logiquement, et une idée morale d'une clarté parfaite s'en dégage à la fin. Par malheur, cette farce excellente ne saurait être comptée au nombre des richesses vraiment personnelles de Shakespeare sans injustice pour le poète antérieur qui lui en a fourni non seulement le sujet, mais presque toute l'ébauche et la première façon; elle n'est qu'un *rifacimento*. *The taming of the Shrew*, par l'imitation des réalités de la vie bourgeoise, constitue une excep-

1. *Taming of the Shrew.*

tion dans le théâtre comique de Shakespeare, ainsi que les *Merry Wives of Windsor*. Ces deux pièces, les plus franchement plaisantes que le poète ait signées de son nom, sont aussi les moins propres à caractériser son génie. D'après une tradition qu'on a tout lieu de croire vraie, la farce des *Joyeuses bourgeoises de Windsor* fut écrite en quinze jours, sur un ordre de la reine Élisabeth, qui voulait rire aux dépens de Falstaff amoureux; elle est presque tout entière en prose, contrairement à l'usage de Shakespeare, et, par une dérogation plus grave aux habitudes du grand poète, le fond en est presque aussi prosaïque que le style. Jamais personnage de théâtre n'a subi une dégénération plus complète que Falstaff, en tombant du drame historique de *Henry IV* sur la nouvelle scène où Shakespeare le replaçait pour le divertissement d'une reine de peu de goût. Le brillant et vaillant humoriste, si bien en selle sur le coursier de la fantaisie que rien, pas même l'évidence, ne pouvait le désarçonner, est devenu un lourd coquin, sans esprit, sans invention, qui se laisse berner par deux femmes, s'avoue vaincu au dénouement et fait amende honorable. Ce drôle, s'écrie un critique anglais, n'est qu'un vulgaire imposteur qui a volé au vrai Falstaff son gros ventre et son nom!

Nous touchons ici à une distinction extrêmement importante: celle des comédies proprement dites de Shakespeare et de son génie comique en général; pour avoir de celui-ci une idée juste et complète, ce ne sont pas seulement les ouvrages qui portent à tort ou à raison le nom de comédies, c'est tout l'ensemble de l'œuvre shakespearienne qu'il conviendrait de considérer. En France, la tragédie et la comédie se sont rigoureusement séparées, celle-là vivant dans un monde idéal, celle-ci dans le monde réel: voilà pourquoi dans notre théâtre la comédie se détache avec un relief d'une incomparable netteté; mais ailleurs les choses se sont passées tout autrement. Les deux muses ne craignaient pas de faire ménage ensemble, et il y avait déjà tant de réalisme comique dans les œuvres de la tragédie, que, lorsqu'il a plu à la comédie d'habiter un domaine à part, elle a dû se construire dans les airs un palais de fantaisie. M. Guizot a très clairement expliqué ce point dans une page de son étude sur Shakespeare, qui a toujours beaucoup frappé par sa justesse les critiques étrangers et qui jette en effet la plus vive lumière sur la question.

au genre humain dans toute leur perfection, dans toute leur plénitude, les joies dont la comédie peut être la source. Il fit alors Molière et lui dit: Va, dépeins les hommes tes frères et amuse-les; rends-les meilleurs, si tu peux. Puis il le lança sur la terre. Sur quel point du globe allait-il tomber? au nord ou au midi? de ce côté-ci ou de l'autre côté de la Manche? Le hasard a fait qu'il est tombé chez vous, mais il nous appartient autant qu'à vous-mêmes. N'a-t-il peint que vos mœurs? n'amuse-t-il que vous? Non, il a peint tous les hommes, et nous jouissons tous également de ses œuvres et de son génie. Devant lui s'évanouissent les petites différences de temps et de lieux; aucun peuple, aucun siècle ne peut le revendiquer comme sien: il est à tous les âges et à toutes les nations. »

Un savant professeur de littérature étrangère, M. Karl Hillebrand, dans un article de la *Revue critique*[1] consacré à l'appréciation du livre de M. Humbert, fait cette réserve à ses éloges: « Le tort de M. Humbert, c'est d'établir dans les genres une hiérarchie que rien ne justifie. Pourquoi la comédie à caractères serait-elle supérieure à la comédie fantastique? Pourquoi l'Arioste serait-il inférieur à Cervantes, et Rembrandt au Corrège? Ce sont là affaires de goût... *Le Songe d'une nuit d'été* et le *Petit Poucet* me font rire ou me touchent, me plaisent en un mot autant que *le Festin de Pierre* ou *le Malade imaginaire*, et point n'est besoin, ce me semble, d'établir des comparaisons et de mesurer le degré de plaisir qu'on éprouve. »

Je ne saurais être de l'avis de M. Hillebrand, quel que soit le crédit de l'adage sur lequel il s'appuie: il ne faut pas disputer des goûts. Il est vrai que les disputes littéraires sont sans fin, de même que les disputes politiques, de même que les disputes religieuses; pourquoi cela? parce que l'esthétique, la politique, la religion, ne sont pas des sciences, et qu'il n'y a point, dans cet ordre de questions, de principe assez évident ou assez démontré pour fermer la bouche à l'adversaire. Il y a longtemps que Socrate l'a dit:

« Si nous disputions ensemble sur deux nombres, Eutyphron,

1. 1er anvier 1870.

pour savoir lequel est le plus grand, ce différend nous rendrait-il ennemis et nous armerait-il l'un contre l'autre? et en nous mettant à compter, ne serions-nous pas bientôt d'accord?

— Cela est sûr.

— Et si nous disputions sur les différentes grandeurs des corps, ne nous mettrions-nous pas à mesurer, et cela ne finirait-il pas sur-le-champ notre dispute?

— Sur-le-champ.

— Et si nous contestions sur la pesanteur, notre différend ne serait-il pas bientôt terminé par le moyen d'une balance?

— Sans difficulté.

— Qu'y a-t-il donc, Eutyphron, qui puisse nous rendre ennemis irréconciliables, si nous venions à en disputer sans avoir de règle fixe à laquelle nous puissions avoir recours?.. Vois un peu si par hasard ce ne serait pas le juste et l'injuste, l'honnête et le déshonnête, le bien et le mal. Ne sont-ce pas là les choses sur lesquelles, faute d'une règle suffisante pour nous mettre d'accord dans nos différends, nous nous jetons dans des inimitiés déplorables? Et quand je dis nous, j'entends tous les hommes. »

Il en est de même dans l'ordre du beau. La différence des goûts peut exaspérer jusqu'à une «inimitié irréconciliable» les natures passionnées, et les haines littéraires, aussi bien que les haines politiques et les haines religieuses, ont une singulière amertume, provenant peut-être du sentiment humiliant de l'impuissance où nous sommes de convaincre et de convertir notre adversaire. Voilà, semble-t-il, une bonne raison pour supprimer toute dispute de ce genre; et en effet les sages de ce siècle, professant en matière de goût une indifférence philosophique, ont enseigné qu'il fallait désormais remplacer la critique des œuvres par l'analyse des talents; mais ils n'ont pas réussi à imposer silence, ni autour d'eux ni dans leurs propres ouvrages, aux libres manifestations du sentiment littéraire. C'est qu'il s'agit ici d'un instinct naturel et par conséquent indestructible. La critique est née le même jour que l'art et vivra aussi longtemps que lui, en dépit de ce que font pour l'étouffer messieurs les érudits de la nouvelle école.

Elle repose, il est vrai, sur une contradiction: le fait inévitable des disputes de goût et l'impossibilité d'y mettre un terme;

mais cela ne l'empêche pas de vivre et de se bien porter, au contraire. Il y a autre chose, dans le monde de la pensée, que des aits de science et des vérités de l'ordre logique; Dieu merci, cet idéal du positivisme n'est pas encore réalisé. Parce que je ne puis pas vous prouver mathématiquement que j'ai raison, dois-je me taire? Non certes; j'aurai besoin seulement, pour communiquer mon sentiment à autrui, d'une éloquence plus persuasive, il n'y a pas de mal à cela. La nature intime d'une conviction ne prouve pas que cette conviction soit vaine, et les vérités impossibles à démontrer ne sont pas celles qui s'emparent de nos âmes avec le moins de puissance. La préférence de M. Humbert et de bien d'autres pour Molière et pour la comédie à caractères n'a point de fondement logique, c'est vrai; elle ne peut pas s'imposer victorieusement à l'adversaire rendu muet par un syllogisme péremptoire : mais est-ce à dire qu'elle ne soit pas fondée en raison et qu'elle ne puisse se justifier par des arguments très forts et des considérations excellentes? M. Hillebrand soutient que rien n'autorise à établir dans les genres une hiérarchie, que la comédie à caractères n'est point supérieure à la comédie fantastique : est-ce bien sûr? A sa comparaison de Cervantes et de l'Arioste, de Rembrandt et du Corrège, j'en opposerai une autre, qui me paraît plus juste.

Les opéras du style italien ont leur charme; tant pis pour les personnes qui ne les goûtent pas : mais n'est-ce pas une chose reconnue par ceux même qui comprennent mal la musique allemande, qu'elle est d'un ordre supérieur? Les grandes compositions de Molière, où tout est vrai, profond, sérieux, où nul mot n'est inutile, où nul trait ne s'égare, me semblent être aux spirituelles extravagances de la comédie shakespearienne ce que la puissante harmonie d'un Gluck ou d'un Beethoven est aux mélodies agréables, mais sans rapport avec le sujet, qui caractérisent le style italien. Les *Mille et une Nuits* sont des contes amusants; mais qui oserait les mettre en parallèle avec *Don Quichotte*? Il y a un comique d'homme et un comique d'enfant : Molière a choisi le premier. La haute raison, la profondeur morale, sont en littérature quelque chose de plus relevé que les caprices riants de l'imagination et de l'esprit; l'homme est un objet plus digne de l'étude d'un poète que le monde fantastique des lutins et des fées. Je ne puis pas

prouver cela, mais je le sens, et je me crois autorisé à le dire.

Répondra-t-on que si Molière l'emporte sur l'auteur du *Songe d'une nuit d'été* comme penseur et comme moraliste, il lui est inférieur comme poète? Je ne demande pas mieux que de faire regagner à Shakespeare en poésie ce qu'il me paraît perdre en psychologie des caractères et des passions; mais, d'un autre côté, je ne suis nullement disposé à faire bon marché de Molière comme poète. Il y a là sur la nature et sur l'objet de la poésie la matière d'une discussion très délicate, discussion sans fin, comme toutes celles du même genre, mais non point vaine pour cela; car si les gens éclairés se taisent, le vulgaire, que ces questions éternellement à l'ordre du jour ont le privilège d'intéresser, ne s'en mêlera pas moins de donner sur elles son avis et dira un peu plus de sottises.

Que les critiques consultent leurs forces et suivent la voie à laquelle la nature et l'éducation les destinent. Parmi les hommes qui ne sont ni des créateurs ni des inventeurs et qui doivent, faute d'un génie original, se contenter du rôle utile et modeste d'interprètes de la pensée d'autrui, les uns mettent leur étude à constituer le texte exact des grands écrivains, à en commenter la lettre, à remonter aux sources des idées et des mots : ce sont les philologues. D'autres ont à cœur de réunir le plus grand nombre de faits positifs relativement à la personne des auteurs, au lieu et au temps où ils ont vécu, afin d'expliquer par les influences de la race, de la famille, de l'éducation, du moment et du milieu la nature particulière de leur talent : ce sont les historiens. D'autres enfin ne craignent pas d'exercer, en présence des œuvres du génie, une fonction de l'esprit vraiment bien délicate et bien aventureuse; elle consiste à traduire en jugements plus ou moins absolus et généraux les impressions diverses que la sensibilité a reçues : ce sont les critiques littéraires proprement dits, ou, pour employer un terme d'une parfaite exactitude, les *esthéticiens*. Le mot *esthétique*, tiré du grec αἰσθάνομαι, *sentir*, a été formé au XVIIIe siècle par un philosophe allemand pour désigner ce qu'on appelle faussement la *science du beau* ; néologisme excellent, parce que sa racine transparente empêche qu'on se fasse illusion sur le caractère foncièrement subjectif de cette prétendue science.

Il n'est pas impossible à un même individu de réunir en sa personne les aptitudes diverses du philologue, de l'historien et de l'esthéticien, et de remplir ainsi les conditions du critique complet ; mais en tout la perfection est chose rare, et la différence naturelle des goûts, la division de plus en plus fine du travail intellectuel, font que la plupart des critiques choisissent entre ces trois tendances et en suivent une avec une prédilection assez marquée pour qu'il soit permis de les classer par genres. Aujourd'hui, deux fonctions de la critique sont en honneur : ce sont la philologie et l'histoire; la troisième, l'esthétique, est méprisée. Ce mépris a son origine dans l'esprit positif du siècle, qui a besoin de certitude et de notions concrètes, et que les vaines discussions et les vaines théories ont lassé jusqu'au dégoût. Quelques-uns des adeptes les plus enthousiastes de la philologie sont des transfuges de l'esthétique, apportant comme d'usage dans leur foi nouvelle la passion et l'intolérance propre aux néophytes. Épouvantés un jour du néant, ou, pour rappeler une expression célèbre, du *grand creux* qui se trouve au fond de toutes les idées purement littéraires, ils se sont jetés tout à coup dans les bras de la science comme un sceptique se jette dans ceux de la religion.

Je comprends trop bien ce découragement, et je n'essaierai pas de défendre l'esthétique contre la philologie et l'histoire en revendiquant pour elle un caractère scientifique quelconque, car je n'y crois point. J'ai cherché, parmi les idées littéraires qui ont été mises en circulation depuis Aristote jusqu'à Hegel, des vérités à la fois assez sûres et assez riches en conséquences utiles pour servir de pierres d'assise à la critique : je n'en ai point trouvé; les propositions incontestables sont toutes plus ou moins insignifiantes, et les seules qui vaillent la peine d'être avancées sont sujettes à contradiction. Cependant, j'oserai dire quelque chose en faveur de l'esthétique. De même que l'homme ne vit pas seulement de pain, l'esprit ne saurait se nourrir uniquement de science et de faits. Le degré de culture intellectuelle d'un individu ne se mesure pas au moyen d'une simple addition de ses connaissances exactes et positives. La politesse, l'esprit, le goût, le sentiment exquis des nuances, le doute prudent et l'ignorance modeste, sont aussi des fruits de l'éducation, et de l'éducation li-

téraire, non point scientifique. Les lettres sont l'agent civilisateur par excellence, *humaniores litteræ*, tandis que le triomphe exclusif des sciences et l'avènement d'un état purement positif du monde, rêvé par quelques philosophes modernes, ferait tomber l'humanité sous le joug de la plus féroce tyrannie. La douceur et le charme seront bannis de la société des hommes le jour où l'on n'aura plus le droit de se tromper librement sur aucun sujet, et où toute erreur se verra brutalement enregistrée au compte de l'ignorance. Donnons-nous garde d'introduire dans les questions littéraires, qui relèvent avant tout du sentiment, c'est-à-dire de la liberté, un esprit de raideur scientifique, et continuons à les traiter, non avec l'âpreté de cuistres convaincus qu'ils ont tout à fait raison et que leurs adversaires ont tout à fait tort, mais avec le tact et la bonne grâce d'hommes éclairés qui savent que dans cet ordre de choses rien ne saurait être absolument vrai ni absolument faux. Si un jour nous devons faire comme tant d'autres, et abandonner à notre tour le sol incertain des jugements de goût pour nous reposer et nous affermir sur le terrain plus commode et plus sûr de la philologie ou de l'histoire, qu'au moins ce ne soit pas sans avoir donné à l'esthétique un banquet d'adieu et fait avec les pures idées littéraires une dernière orgie...

Dans la seconde partie de cet ouvrage, j'ai tenté une étude parallèle de Shakespeare et des tragiques grecs ; il n'y a poin lieu de faire la même comparaison entre Shakespeare et Aristophane, car ici les rapports deviennent extrêmement superficiels. La matière et l'inspiration des deux théâtres diffèrent autant qu'il est possible. Quand on a dit que l'un et l'autre sont pleins de fantaisie, quand on a nommé la féerie des *Oiseaux*, cette brillante exception dans l'œuvre toute politique d'Aristophane, on a complètement payé sa dette envers une comparaison des deux poètes. Au fond, quoi de moins semblable au doux et inoffensif Shakespeare que ce violent pamphlétaire athénien, animé de terribles haines littéraires, politiques, religieuses, poursuivant ses ennemis sur la scène et faisant du théâtre un pilori ? Quel rapport sérieux peut-on établir entre des imaginations si pures, si éthérées, si détachées du monde réel, qu'elles donnent un démenti à la définition vul-

gaire de la comédie, et un théâtre cynique qui ne s'écarte pas moins de cette définition, mais dans l'autre sens, et qui, à force de réalisme au contraire et d'actualité, ressemble à une polémique de journal, ou, comme on l'a si vivement dit, à « une tribune dressée sur des tréteaux, où l'orateur improvisé venait faire de la politique à sa manière, gambadant à droite et à gauche et tirant la langue aux hommes d'Etat [1] » ?

L'habitude de rapprocher les noms d'Aristophane et de Shakespeare est une tradition de la critique qui doit probablement son origine moins à des qualités communes aux deux poètes qu'à ce qui leur manque à l'un et à l'autre : peu ou point d'intrigue, encore moins de caractères, composition décousue et capricieuse. Plutarque a dit, non sans justesse, mais avec dureté et dans un esprit de pédantisme étroit : « Chez Aristophane, le choix et l'arrangement des mots est tantôt tragique, tantôt comique, fastueux ou terre à terre, obscur et commun, enflé et prétentieux, mêlé de bavardage et de futilités qui donnent la nausée. Ce style qui a tant d'incohérence et d'inégalité ne prête pas à chaque personnage le ton qui lui convient et lui est propre. Un roi devrait parler avec majesté, un orateur avec adresse, les femmes avec naturel, les simples citoyens sans recherche, le marchand de l'agora sans façons: mais chez Aristophane, c'est le hasard qui met dans la bouche de chaque personnage les premières paroles venues, et on ne peut reconnaître si c'est un fils, un père, un paysan, un dieu, une vieille femme ou un héros qui parle. » — Pareillement, si l'idée venait à quelqu'un de rapprocher Plaute de Shakespeare, ce ne pourrait être que pour les bizarreries ou les faiblesses qui se mêlent à leur comique, parce que chez l'un et chez l'autre l'esprit est surtout dans les mots et que le hasard joue dans la conduite de leurs pièces un rôle prépondérant. Il n'y aurait donc point de base solide pour une comparaison du poète anglais avec les grands comiques anciens, et notre étude sur Shakespeare et l'Antiquité est finie.

Je me propose, dans la troisième et dernière partie de cet ouvrage, de traiter, à l'occasion des comédies de Shakespeare, quelques questions générales de critique littéraire plus

1. Edelestand du Méril.

instructives, je crois, que ne pourrait l'être la critique particulière de ces charmantes productions, insaisissables à l'analyse, je tiens à le redire encore, musique aérienne faite pour être écoutée en rêvant, non pour être commentée. Le point de départ de nos considérations sera l'examen des jugements que certains admirateurs trop exclusifs de Shakespeare et d'Aristophane en Allemagne ont portés sur Molière, et je désire que cette série finale d'études fortifie en nous la double conviction que Molière et Shakespeare sont les deux plus grands noms du théâtre moderne, l'un dans la comédie, l'autre dans la tragédie. Je ne voudrais nullement abaisser Shakespeare ; mais je prétends, contre la critique allemande, élever Molière à son niveau. Les qualités que nous avons le plus admirées dans le théâtre tragique de Shakespeare, la profondeur psychologique et morale, la vie des caractères, la puissante objectivité dramatique, la poésie, oui, la poésie, nous les retrouverons toutes dans Molière. Il ne faut pas que les sottises des pédants qui voudraient brouiller ces deux grands hommes nous empêchent de reconnaître et de saluer en eux deux frères. Ils avaient, comme nous le verrons, les mêmes idées sur le théâtre, la même poétique. La parenté de leur génie a vivement frappé le meilleur des critiques français :

« Molière, écrit Sainte-Beuve, est, avec Shakespeare, l'exemple le plus complet de la faculté dramatique et, à proprement parler, créatrice... Corneille, Crébillon, Schiller, Ducis, le vieux Marlowe, sont sujets à des émotions directes et soudaines dans les accès de leur veine dramatique. Souvent sublimes et superbes, ils obéissent à je ne sais quel cri de l'instinct et à une noble chaleur du sang, comme les animaux généreux, lions ou taureaux ; ils ne savent pas bien ce qu'ils font. Molière, comme Shakespeare, le sait ; comme ce grand devancier, il se meut, on peut le dire, dans une sphère plus librement étendue, et par cela supérieure, se gouvernant lui-même, dominant son feu, ardent à l'œuvre, mais lucide dans son ardeur. Et sa lucidité néanmoins, sa froideur habituelle de caractère au sein de l'œuvre si mouvante, n'aspirait en rien à l'impartialité calculée et glacée, comme on l'a vu de Gœthe, le Talleyrand de l'art : ces raffinements critiques au sein de la poésie n'étaient pas alors

inventés. Molière et Shakespeare sont de la race primitive[1]. »

Ajoutons qu'à eux seuls, parmi les grands génies dramatiques, il a été donné de ravir également le goût des délicats et celui du peuple.

Une touchante conformité de destinées achève la ressemblance et leur fait traverser l'histoire littéraire la main dans la main. Des légendes ont eu cours sur l'un et sur l'autre, honneur qui n'appartient qu'aux poètes populaires. La sotte envie les a tous deux accusés de plagiat; en effet ils ont pillé largement, sans prendre la peine de démarquer le linge, avec le *sans façon de l'âge d'or où tout était en commun*[2] : la belle affaire! dévoré par de tels princes, le menu fretin de la littérature meurt pour entrer dans une vie plus haute...

> ... Vous leur fîtes, seigneur,
> En les croquant, beaucoup d'honneur.

D'infâmes calomnies ont tenté de noircir la réputation morale de Molière comme de Shakespeare. Ils ont l'un et l'autre connu de près la multitude et fréquenté la cour, subissant ainsi la double et salutaire influence du peuple, avec lequel leur profession les mettait en contact, et de la société élégante. Ils ont tous deux souffert des affronts attachés au métier de comédien. Tous deux ils étaient riches, ils aimaient le luxe, et n'affectaient nullement la gueuserie de la bohême littéraire. Shakespeare entendait fort bien ses affaires de directeur de théâtre ; Molière avait trente mille livres de revenu et donnait d'excellents dîners. Bref, ils ont pleinement joui des réalités de la vie présente; ils ont connu toutes les joies, toutes les douleurs de l'humanité, et ils ont usé rapidement leur existence dans le tourbillon dévorant d'une incessante activité dramatique. A la différence des hommes de cabinet et de tranquille étude, le théâtre, le monde était leur laboratoire. Tout entiers à l'œuvre du moment, leur modestie ne paraît pas avoir deviné quelle gloire immortelle et grandissante ils auraient dans l'avenir: les premières éditions complètes de leurs œuvres ne furent pas publiées de leur vivant ni préparées par leurs soins; elles parurent sept ans après la mort de Shakespeare, neuf ans après celle de Molière.

1. *Portraits littéraires*, t. II.
2. Sainte-Beuve, *ibid.*

I

PARADOXES ALLEMANDS SUR MOLIÈRE.

Guillaume Schlegel. — Point de départ de son argumentation. — Sa théorie de la gaieté. — Prétendue incompatibilité du comique et du sérieux. — Perfection d'Aristophane, prosaïsme de Ménandre et de Molière selon Schlegel. — *Le Roi de Cocagne* de Legrand. — Étrange paradoxe de Hegel. — *L'Avare*. — *Le Médecin malgré lui*. — *Peines d'Amour perdues*.

Il faut être juste envers tout le monde, même envers les Allemands. J'ai vu jouer à Munich quelques comédies de Molière : elles ont fait grand plaisir, et le succès du poète est le même, assure-t-on, sur tous les théâtres d'Allemagne. La nation allemande, les hommes de génie qui sont les représentants les plus éminents de l'esprit germanique, partagent sur Molière le sentiment de la France et de l'Europe. Ne nous lassons pas de citer les belles paroles de Gœthe : « Molière est si grand que chaque fois qu'on le relit on éprouve un nouvel étonnement... Tous les ans je lis quelques pièces de Molière, de même que de temps en temps je contemple les gravures d'après les grands maîtres italiens, pour me maintenir toujours en commerce avec la perfection. Car de petits êtres comme nous ne sont pas capables de garder en eux la grandeur de pareilles œuvres ; il faut que de temps en temps nous retournions vers elles pour rafraîchir nos impressions. »

Et néanmoins il est vrai de dire que la critique allemande en général est hostile à Molière. Chez les gens du métier, professeurs, historiens de la littérature, philosophes, critiques de profession, une tradition s'est établie de l'autre côté du Rhin, en vertu de laquelle Aristophane et Shakespeare sont les seuls poètes qui réalisent vraiment l'idée de la comédie, tandis que le genre

inauguré en Grèce par Ménandre et porté par Molière au plus haut point de perfection est prosaïque, inférieur et vulgaire. Le nom d'Aristophane ou celui de Shakespeare ne se rencontre guère sous la plume d'un esthéticien allemand sans qu'il en prenne occasion de dire quelque chose de désobligeant pour Molière, et rien n'est plus agaçant que ce parti pris de dénigrement systématique ; ou bien encore, ces messieurs construisent leur théorie de la comédie, multiplient les exemples tirés des théâtres d'Aristophane et de Shakespeare, et passent sous silence celui de Molière, absolument comme s'il n'existait pas[1].

D'où vient une si étrange dissidence? Il convient de l'attribuer d'abord, en grande partie, à une révolte bien légitime de l'esprit national. La littérature française, non contente de régner sur l'Europe comme une reine doublement glorieuse, doublement digne d'admiration et de respect, par l'ancienneté de sa naissance et par l'incomparable éclat de ses œuvres, l'avait trop longtemps gouvernée et régentée à la façon d'un maître d'école. Lessing commença la réaction, elle était juste et nécessaire alors; mais Guillaume Schlegel en fut l'instrument attardé et passionné sans motif sérieux. Quand on lit ces fameuses leçons sur la littérature dramatique faites à Vienne en 1808, pendant que Napoléon amassait la haine de l'Europe contre la France, l'intérêt littéraire que pourrait offrir la critique du professeur est gâté désagréablement par le souvenir d'une parole que Lord Byron raconte avoir entendu tomber de sa bouche : « Je médite une terrible vengeance contre les Français, je leur prouverai que Molière n'est pas un poète. » Cependant, tout n'est pas fureur aveugle dans la critique de Schlegel; elle a un côté rationnel et philosophique qu'il serait injuste de méconnaître. Schlegel reste après tout un écrivain d'une valeur considérable, un éloquent vulgarisateur d'idées fécondes, comme M. Villemain l'a été en France, et de plus un érudit et un artiste ; sa traduction de Shakespeare, faite en collaboration avec Tieck, est un ouvrage classique en Allemagne. Nous n'avons point le droit de traiter un tel homme de haut en bas, comme pouvait le faire Gœthe ou Henri Heine.

« Pour un être comme Schlegel, disait Gœthe, une nature

1. Il y a de très honorables exceptions, parmi lesquelles il convient surtout de nommer MM. Devrient et Arndt.

solide comme Molière est une vraie épine dans l'œil ; il sent qu'il n'a pas une seule goutte de son sang et il ne peut pas le souffrir. Il a de l'antipathie contre *le Misanthrope*, que, moi, je relis sans cesse comme une des pièces du monde qui me sont les plus chères ; il donne au *Tartuffe*, malgré lui, un petit bout d'éloge, mais il le rabat tout de suite autant qu'il lui est possible. Il ne peut pas pardonner à Molière d'avoir tourné en ridicule l'affectation des femmes savantes, et il est probable, comme un de mes amis l'a remarqué, qu'il sent que, s'il avait vécu de son temps, il aurait été un de ceux que Molière a voués à la moquerie... Sa critique est essentiellement étroite ; dans presque toutes les pièces il ne voit que le squelette de la fable et sa disposition ; toujours il se borne à indiquer les petites ressemblances avec les grands maîtres du passé ; quant à la vie et à l'attrait que l'auteur a répandus dans son œuvre, quant à la hauteur et à la maturité d'esprit qu'il a montrées, tout cela ne l'occupe absolument en rien... Dans la manière dont Schlegel traite le théâtre français, je trouve tout ce qui constitue le mauvais critique, à qui manque tout organe pour honorer la perfection, et qui méprise comme la poussière une nature solide et un grand caractère. »

Il est doux de répéter ces paroles de Gœthe ; mais ce serait faire beaucoup trop bon marché de Schlegel que de nous en tenir à ce jugement, ou de nous contenter de dire avec Heine qu' « il prit Molière en aversion, comme Napoléon prit en aversion Tacite ».

Un penseur bien autrement profond que Schlegel, un homme aussi exempt de sot patriotisme littéraire que l'était Gœthe lui-même, Hegel a prouvé par raisons démonstratives que Molière n'avait pas fait de bonnes comédies. Il y a là un phénomène des plus curieux pour les personnes qu'intéresse l'histoire des singularités de la critique, et je voudrais m'y arrêter quelque temps. A quoi bon ? m'a-t-on dit. Mais pourquoi serait-il permis au naturaliste, à l'antiquaire, d'examiner en détail dans l'ordre des faits certaines bizarreries de la nature ou de l'art, et défendrait-on au philosophe de faire la même chose dans l'ordre des idées ? Un paradoxe est plus amusant qu'une vérité triviale, et j'estime d'ailleurs que les erreurs humaines ont toute espèce de droit à l'indulgente et sérieuse attention des personnes modestes,

assez sages pour ne pas prétendre avoir seules la raison de leur côté. Craint-on de se fausser l'esprit en prenant connaissance des idées cornues de ces logiciens qui, *par le raisonnement*, sont arrivés à cette conclusion rare, que la lune (pour rappeler la jolie comparaison de Heine) est plus resplendissante que le soleil, et que les comédies de Shakespeare sont plus belles que celles de Molière? J'ose promettre que les résultats de cette étude seront sains et réellement instructifs: nous en recueillerons l'utile enseignement de la vanité du dogmatisme en littérature. Je ne m'amuserai pas à réfuter les idées particulières des ennemis de Molière, mais j'attaquerai la méthode générale sur laquelle toute leur critique se fonde : je prouverai, contre ces raisonneurs, qu'il n'y a point d'*idée*, ni rationnelle, ni même empirique, du beau, du comique, de la poésie; que leurs prétentions doctrinales sont une chimère, et que tout jugement esthétique se réduit en dernière analyse à un sentiment libre, spontané, qui est susceptible de culture, mais qui se moque de la science. Je les renverrai au principe éternel, posé par Kant dans sa *Critique du jugement de goût* et d'abord par Molière dans sa *Critique de l'École des femmes* : « Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir. »

Guillaume-Auguste Schlegel part de ce principe, que la comédie doit offrir avec la tragédie un contraste parfait. De tous les genres de poésie la tragédie est le plus sérieux : de tous les genres de poésie la comédie est donc le plus gai; le sérieux est l'essence de la tragédie : donc l'essence de la comédie, c'est la gaieté. Voilà la pierre de l'angle de tout le système. Pour donner à son assise une sorte de consécration, Schlegel cite un passage du *Banquet* de Platon, où Socrate déclare qu'« il appartient au même homme de savoir traiter la comédie et la tragédie, et que le vrai poète tragique, qui l'est avec art, est en même temps poète comique ». Personne, assurément, ne se serait avisé que ces paroles de Socrate pussent être invoquées à l'appui de la théorie; mais admirons ici la subtilité allemande : selon Schlegel, le philosophe grec a voulu dire par là que la connaissance des contraires est une, ou (pour employer les termes mêmes dont Socrate s'est servi ailleurs

et les comparaisons qui lui sont familières), qu'on ne peut connaître les choses opposées que l'une par l'autre, et qu'en conséquence il est impossible d'approfondir la nature de la santé sans savoir ce que c'est que la maladie; du contentement, sans savoir ce que c'est que la tristesse; du sérieux, sans savoir ce que c'est que la gaieté : de même il est impossible de pénétrer un peu profondément dans l'essence de la tragédie, sans découvrir du même coup l'idée de la comédie, qui est son contraire.

Je me suis profondément assimilé la pensée de Schlegel, et je me propose de la développer avec autant de soin que si c'était la mienne propre. Foin de ces résumés avares et iniques qui mutilent et qui défigurent la thèse de l'adversaire! Je préviens le lecteur que, dans l'exposition qui va suivre, il trouvera beaucoup de choses qui lui sembleront justes et qui le sont en effet. La vérité est l'alliage grâce auquel l'erreur a cours : il convient, si l'on veut comprendre le succès qu'ont eu dans la critique allemande les idées de Schlegel sur la comédie et sur Molière, de n'y point séparer le faux d'avec le vrai.

Le sérieux et la gaieté, dit Schlegel, ont assez souvent la même apparence pour qu'il puisse nous arriver presque à chaque pas, si nous n'y sommes pas très attentifs, de prendre l'une pour l'autre deux choses si profondément contraires. Qu'on veuille bien y réfléchir : ne sommes-nous pas enclins à croire qu'il n'y a pas de disposition vraiment sérieuse sans une ombre marquée de tristesse, et que le rire qui éclate sur les lèvres d'un homme ou dans les pages d'un livre est un signe non équivoque de gaieté? Eh bien, c'est justement là notre erreur; le sérieux n'est pas toujours triste, et le rire est si peu identique à la gaieté, qu'il peut être sérieux jusqu'à la tristesse. Que dis-je? il peut être tragique. C'est l'arme la plus terrible de l'indignation, du mépris, de la haine; c'est le coup de massue qui terrasse et achève l'ennemi. La gaieté, cette chose vive, ailée et légère, fuit bien loin devant un tel rire. Elle voltige au-dessus du monde réel et glisse, sans jamais s'y abattre, sur nos misères et nos passions. C'est l'hôte d'un monde aérien et fantastique, qui, de loin en loin, vient visiter notre vie lasse et désenchantée, traverse nos ténèbres d'un rayon de lumière et remonte au ciel avec la poésie.

L'enfance est gaie; mais combien d'hommes, combien de poètes, ont su conserver ou rappeler les joyeux éclats de rire de l'enfance? Ne vous y trompez pas, nous avertit Schlegel : la plupart des inventions soi-disant comiques appartiennent au fond à la tragédie; car leur rire est sérieux ou même triste. La gaieté, voilà le signe, le seul signe auquel se reconnaît la bonne et franche comédie. Qu'est-ce donc que la gaieté, en langage précis et sans métaphores? Montrons d'abord tout ce qui lui ressemble sans être elle; nous dirons ensuite ce qu'elle est.

La gaieté comique n'a rien de commun avec le rire amer et moqueur ou l'ironie. Pour n'être ni comique ni gaie, il n'est pas nécessaire que l'ironie soit terrible; la plus fine, la plus légère, fût-ce celle de Voltaire, est toujours grave au fond, quelque enjouée qu'en soit la forme; elle trahit une disposition sérieuse, qui est contraire à l'essence de la comédie. Que la colère et le mépris lui inspirent une satire, ou la malice une épigramme, si elle ne tue pas, elle blesse toujours. La gaieté comique, au contraire, est inoffensive et douce : le jeu varié d'une intrigue, les accidents imprévus, les contrastes bizarres, voilà les matières où elle s'exerce, et, si quelquefois elle se moque des travers des hommes, c'est d'une manière si générale qu'elle fait rire tout le monde sans offenser personne.

Il existe, poursuit Schlegel, une autre espèce de gaieté triste et fausse qu'il ne faut pas confondre avec la gaieté comique. Dans *le Légataire* de Regnard, un pauvre vieillard, accablé d'infirmités, touche à sa fin; des scélérats le tourmentent pour son héritage et fabriquent en son nom un faux testament pendant qu'ils le croient à l'agonie. On rit, parce qu'il est impossible de ne pas rire en voyant Crispin s'envelopper dans la robe de chambre du moribond et contrefaire sa voix cassée : mais quel triste sujet de gaieté, grand Dieu! un malheureux qui se débat contre la mort entre les mains avides de ses héritiers! Ce que Schlegel ajoute est fin et délicat. Je ne demande point, dit-il, au poète comique une morale positive; je ne lui demande même pas de s'interdire la représentation de la ruse, du mensonge, de l'égoïsme, des mauvaises passions, de l'immoralité en un mot; la comédie ferait mieux de ne rien peindre de pire que des ridicules, mais il lui est permis de produire sur la scène le vice

lui-même, pourvu que le poète ait une assez grande intelligence de son art et assez de tact moral pour empêcher que ma conscience ne vienne élever sa voix au milieu de la fête qu'il donne à mon esprit. Il ne faut pas que j'aie compassion des victimes de la fourberie, il ne faut pas que je m'indigne contre les fourbes. Si le poète laisse la moindre place à l'indignation ou à la pitié, c'en est fait de toute franche gaieté comique, il ne me fait rire qu'à contre-cœur; je suis mécontent de moi-même, parce que je ris malgré moi; mécontent de sa société de coquins, parce qu'ils sont moins plaisants qu'odieux, mécontent de lui tout le premier, parce qu'il blesse ma conscience en m'amusant. Le théâtre de Regnard et celui de le Sage n'excitent guère que cette gaieté fausse et triste, qui est aussi éloignée du vrai comique que l'ironie.

Enfin (et c'est ici un point capital dans la théorie de Schlegel) il ne faut pas confondre le comique avec le ridicule. Le ridicule n'est qu'un motif de la gaieté comique, le motif le plus ancien et le plus nouveau, la source la plus riche, j'y consens; mais il est si peu la gaieté elle-même, qu'il ne réussit pas toujours à la provoquer, et que celle-ci peut très bien prendre ses inspirations ailleurs. Nous avons, dans *la Métromanie* de Piron, l'exemple d'un ridicule qui n'est point gai, en d'autres termes, qui n'est point comique. Que cette pièce manque absolument de gaieté, je ne prétends pas cela, dit notre auteur; il y a de la gaieté dans deux ou trois situations fort plaisantes : mais le comique n'égaie que les parties accessoires de l'œuvre; le ridicule qui en est l'objet principal, la manie de faire des vers, n'a produit qu'une peinture froide et incomparablement moins gaie que le reste. *Le Roi de Cocagne* du poète Legrand nous offre l'exemple opposé : ici, point de ridicule, mais seulement du comique; car la folie du roi, tant qu'il a au doigt l'anneau magique, n'a rien qui ressemble à ces travers du caractère ou de l'esprit qu'on appelle proprement des ridicules. Et néanmoins « cette petite pièce est d'un comique achevé, la gaieté s'y élève jusqu'à une sorte de délire... » Qu'est-ce que cette pièce? Qu'est-ce que cet anneau? Qu'est-ce que *le Roi de Cocagne?* Nous le saurons tout à l'heure. L'analyse de la comédie de Legrand doit être le couronnement logique du présent exposé. L'admiration de Guillaume Schlegel

pour cette farce inepte est célèbre et a voué son nom à un ridicule immortel.

Après avoir distingué la gaieté comique de tout ce qui a la même apparence, il ne reste plus à Schlegel, pour en trouver l'exacte définition, qu'à appliquer le grand principe de Socrate. Il oppose à la gaieté son contraire et se demande en quoi consiste le tragique ou le sérieux.

Nous sommes sérieux toutes les fois que les facultés de notre âme sont dirigées vers quelque but. Quand ce but concentre tellement toutes nos forces intellectuelles et morales qu'en dehors de lui nous n'avons ni sentiment ni activité pour rien, alors le sérieux nous domine et nous possède exclusivement; et quand ce but est un objet infini, l'accomplissement d'un devoir sublime ou la satisfaction d'une passion profonde, alors l'état de notre âme est tragique. Ce qui constitue le sérieux, c'est donc la direction de notre activité vers un but; et ce qui élève le sérieux jusqu'au tragique, c'est le caractère infini du but proposé à notre activité.

La tragédie, en nous offrant le spectacle agrandi de nos devoirs, de nos passions, de notre destinée, nous invite à rentrer en nous-mêmes et à réfléchir profondément sur la vie; c'est là sa mission : mais que la comédie s'en garde bien! elle doit, au contraire, nous faire sortir de nous-mêmes, nous enlever à toute préoccupation sérieuse et nous inviter gaiement à l'oubli.

Le sérieux, qui est le fond de la tragédie, donne aussi à la forme du drame tragique un caractère spécial : cette forme est une, simple, grande, sévère; le poète marche rapidement et nous entraîne à sa suite vers un but qu'il ne perd pas de vue et qu'il nous fait entrevoir de moment en moment; il écarte les accessoires étrangers à l'action et tous ces incidents minutieux, importuns, qui entravent dans la vie réelle le cours des grands événements, afin de concentrer toute l'attention des spectateurs sur le dénouement vers lequel il précipite le drame. Quelle doit être, par opposition, la forme de la comédie? La tragédie se plaît dans l'unité: la comédie aime donc le chaos; la variété, la bigarrure, les contrastes, les contradictions même, voilà son empire. Le poète comique doit éviter par-dessus tout de fixer sur un seul et même objet l'attention de ses spectateurs; car la direction de notre esprit vers un point unique, c'est le sérieux,

et la gaieté ne peut s'épanouir librement que lorsque tout but sérieux est écarté et toute impression sérieuse dissipée. Elle ne supporte aucun travail, aucune gêne, aucun effort; la moindre attention suivie lui est un tourment et une fatigue. Elle rit de tout et ne s'intéresse à rien; elle touche à toutes les idées de la raison et n'en épouse aucune; elle joue avec toutes les passions de la nature humaine et demeure indépendante en face d'elles; elle voltige d'objet en objet, dans le monde réel et dans tous les mondes imaginaires, sans se poser plus d'un instant sur chaque fleur.

Qu'est-elle donc, en dernière analyse? Je la définirais volontiers, conclut notre philosophe, une sorte d'oubli de la vie, un état de bien-être et de vitalité plus haute, où nous nous sentons enlever non seulement à toute idée triste, mais à toute idée sérieuse; alors nous ne prenons rien qu'en jouant, tout passe sans laisser de trace et glisse légèrement sur la surface de notre âme. Le spectateur qui est dans cet état aime à promener ses regards vaguement, sans but et sans suite, sur une infinie diversité de choses, et si le poète ose lui faire violence en exigeant de lui la disposition sérieuse qui ne convient qu'au spectateur d'une tragédie, je veux dire en voulant arrêter jusqu'à la fin ses yeux sur un objet unique, sans incidents, sans interruptions et mélanges bizarres de toute nature pour le distraire, sans jeux d'esprit ou mots piquants pour l'éveiller à toute minute, sans inventions inattendues, hardies, pour le tenir sans cesse en haleine, la gaieté tombe, le sérieux reste et le comique s'évanouit.

Telle est toute la théorie du comique ou de la gaieté, selon Schlegel. — Voyons maintenant l'application qu'il en fait à la critique des différents théâtres.

Méconnaissant pour les besoins de son système le côté sérieux, et sérieux jusqu'à la violence la plus âpre, du théâtre d'Aristophane, Schlegel ne veut y voir que la fantaisie poétique et la gaieté. C'est la réalisation la plus parfaite, selon lui, de l'idée de la comédie. Car, dit-il, l'imagination du poète est libre de toute contrainte de la raison. Tandis qu'une tragédie de Sophocle ou d'Eschyle rappelle, par sa structure grande et simple, la monarchie des temps héroïques, le théâtre d'Aristophane offre dans sa

constitution intérieure une fidèle image de cette démocratie excessive contre laquelle le poète dirigeait ses coups. Il est piquant de voir avec quelle ingénieuse subtilité Schlegel fait tourner à la louange d'Aristophane et à la confirmation de sa théorie du comique les choses qui y semblent le plus contraires. Il n'y avait, dit-il, qu'une partie sérieuse en apparence dans les comédies d'Aristophane, c'était la parabase et les chœurs : et cela même, à bien prendre la chose, était au profit de la gaieté. En effet la parabase, ce morceau étranger à la pièce, avait beau être sérieux en lui-même, il montrait que le poète ne prenait pas au sérieux la forme dramatique ; et les chœurs, tout sublimes qu'ils étaient, et précisément parce qu'ils étaient sublimes, faisaient voir avec quelle liberté il se jouait même de la comédie, en déployant tout à coup les magnificences de la poésie lyrique au sein du grotesque le plus bas. Si Sophocle, s'adressant à l'assemblée par l'entremise du chœur, eût vanté son propre mérite et dénigré ses compétiteurs, ou si, en vertu de son droit de citoyen d'Athènes, il eût fait des propositions sérieuses pour le bien public, assurément toute impression tragique aurait été détruite par de semblables infractions aux règles de la scène. Mais les incidents épisodiques, les bizarreries de toute espèce reçoivent de la gaieté un favorable accueil, lors même que ces hors-d'œuvre sont plus sérieux que tout le reste du spectacle; car la gaieté est toujours bien aise d'échapper à la chose dont on l'occupe, et toute attention prolongée, quel qu'en soit l'objet, lui est pénible. C'était pour les spectateurs un plaisir de se soustraire un instant aux lois de la scène, à peu près comme dans un déguisement burlesque on s'amuse quelquefois à lever le masque.

Il était nécessaire, pour des raisons étrangères à l'art, que la forme de l'ancienne comédie fût abolie bientôt ; mais son esprit, c'est-à-dire la fantaisie poétique et la gaieté, pouvait et devait lui survivre, et lui a survécu en effet dans les comédies de Shakespeare, dans le *Roi de Cocagne* de Legrand, dans le *Désespoir de Jocrisse*, « ouvrage classique ! » s'écrie Schlegel dans sa douzième leçon, « ouvrage qui a conquis la palme de l'immortalité ». De Ménandre, Térence et Plaute Schlegel fait peu de cas, parce que chez les auteurs comiques de cette école la forme de la compo-

sition est sérieuse ; tout y est régulièrement ordonné et dirigé avec effort vers un but. L'unité d'impression est le grand souci de ces poètes : de peur de l'affaiblir ou de la troubler, ils évitent soigneusement tout ce qui pourrait distraire les spectateurs en les égayant hors de propos ; ils n'admettent les saillies de la verve comique que dans la mesure où elles concourent à l'effet principal. Et le sérieux n'est pas seulement dans la contexture des poèmes, où tout se lie, où tout se tient comme les scènes d'une tragédie : il est dans l'esprit de ces pièces, qui s'appellent pourtant des comédies et qui ne sont que des moralités lourdes ou des drames gonflés de pathétique. Quant au prosaïsme, il est partout : dans l'imitation de la vie réelle, dans le but instructif que se propose le poète, dans le dénouement de ces œuvres graves et raisonnables qui se terminent régulièrement par un mariage. En les lisant, on croit entendre Euripide s'écrier, dans les *Grenouilles* d'Aristophane :

Grâce à moi, grâce à la logique
De mes drames judicieux,
Et surtout à l'esprit pratique
De mes héros sentencieux,
Le bourgeois plus moral, plus sage
Apprend à mener sa maison,
Car il rencontre à chaque page
Des maximes pour sa raison
Et des conseils pour son ménage !

Arrivons à Molière. — Il y a dans son théâtre des scènes pleines de folie poétique et de gaieté, et que Schlegel, conséquent avec ses doctrines, fait profession d'admirer beaucoup ; telles sont : les ballets du *Malade imaginaire ;* les coups de bâton que les archers donnent à Polichinelle ; les coups de plat de sabre que les Turcs distribuent en cadence à M. Jourdain ; la danse des dervis : *Dara, dara bastonara...* « Mamamouchi, vous dis-je, je suis mamamouchi ; » M. de Pourceaugnac poursuivi par des apothicaires armés des outils de leur profession ; ou bien encore cette petite scène de la *Princesse d'Élide* où Moron caresse un ours :

« Ah ! monsieur l'ours, je suis votre serviteur de tout mon cœur ; de grâce, épargnez-moi ! je vous assure que je ne vaux rien du tout à manger, je n'ai que la peau et les os et je vois de

certaines gens là-bas qui feraient bien mieux votre affaire. Eh! eh! eh! monseigneur, tout doux, s'il vous plaît. Là, là, là, là. Ah! monseigneur, que votre altesse est bien faite! elle a tout à fait l'air galant et la taille la plus mignonne du monde. Ah! beau poil! belle tête! beaux yeux brillants et bien fendus! ah! beau petit nez! belle petite bouche! petites quenottes jolies! ah! belle gorge! belles petites menottes! petits ongles bien faits!... »

Voilà, selon Schlegel, les endroits magistraux de Molière. L'auteur du *Médecin malgré lui* excelle, quand il veut, dans cette gaieté inoffensive, dans ces douces et poétiques folies qui ne font de mal à personne; il connaît le grand art des intermèdes, ces interruptions si éminemment comiques dans la suite naturelle des scènes et des actes, surtout quand elles n'ont aucun rapport avec le sujet de la pièce; il dit parfois de pures bêtises : par exemple, quand le docteur Pancrace prie Sganarelle de passer de l'autre côté, « car cette oreille-ci est destinée pour les langues scientifiques et étrangères, et l'autre est pour la vulgaire et la maternelle »; quand Clitandre, pour savoir si Lucinde est malade, tâte le pouls à son père, ce sont là, Dieu merci! de vraies gaietés comiques et nullement des traits de caractère. Nous avons entendu dire à M. Guizot que Schlegel, dans ses conversations, professait une admiration particulière pour les *Fourberies de Scapin*.

Malheureusement, Molière a écrit *le Misanthrope* et *le Tartuffe*, sans parler de *l'Avare*, des *Femmes savantes* et de tant d'autres erreurs d'un homme qui n'était pas sans génie comique. *Le Tartuffe* est une assez belle satire en forme de drame; mais, à quelques scènes près, ce n'est point une comédie. Sauf la gaieté obligée de la soubrette, tous les personnages sont sérieux, la mère et le fils par leur bigoterie, le reste de la famille par sa haine pour l'imposteur, et le beau-frère par ses sermons, où il prêche avec tant d'onction que les dévots de cœur ne doivent

> Jamais contre un pécheur avoir d'acharnement,
> Mais attacher leur haine au péché seulement.

Quant à Tartuffe lui-même, le théâtre tout entier n'a point de personnage moins gai que ce scélérat, qui fait passer le pauvre Orgon par « une alarme si chaude », que le dénouement

de cette prétendue comédie allait être tragique, si Molière ne se fût avisé à temps que Louis XIV était « un prince ennemi de la fraude ». Après le discours inopiné du messager royal, on conçoit l'allégresse de toute la famille, le soulagement du public et notre reconnaissance pour le poète qui, par un coup de son art, vient de nous délivrer de la terreur et de la pitié tragiques et de sauver la comédie. Mais nous comptions sans le beau-frère, qui nous interdit toute joie profane et nous ramène à des sentiments sérieux par cette exhortation finale, tout à fait édifiante :

> ...Souhaitez que son cœur, en ce jour,
> Au sein de la vertu fasse un heureux retour,
> Qu'il corrige sa vie en détestant son vice
> Et puisse du grand prince adoucir la justice.

Le crime puni, cela est tragique ; mais le crime repentant, cela s'éloigne encore davantage de la gaieté et de la comédie. En sorte que *le Tartuffe* est une satire entremêlée de sermons et terminée comme un drame moral, à laquelle l'auteur a eu soin d'ajouter un personnage superflu, Dorine, pour avoir au moins un rôle gai et ne pas faire mentir entièrement le titre de comédie qu'il a donné à son œuvre.

Et *le Misanthrope* ? Soyons sérieux ; on n'assiste pas à la représentation de cette pièce pour s'amuser :

> Ah ! ne plaisantez pas, il n'est pas temps de rire !

nous dit Alceste d'un ton courroucé, et s'il nous arrive de nous dérider à la scène comique de Dubois ou à la plaisante description du « grand flandrin de vicomte » qui, « trois quarts d'heure durant, crache dans un puits pour faire des ronds, » le drame étonné et indigné s'écrie, par l'organe de son principal personnage :

> Par la sambleu, messieurs, je ne croyais pas être
> Si plaisant que je suis !...

Tel est le jugement de Guillaume Schlegel sur Molière, ou, plus exactement (car je laisse de côté, pour l'heure, mainte critique de détail plus ou moins curieuse), la partie de ce jugement qui est en relation directe avec sa théorie du comique.

Il me reste à faire connaître aux lecteurs de cet exposé le *Roi de Cocagne* de Legrand, poète français (1673-1728), l'héritier d'Aristophane en France, comme Shakespeare est son héritier en Angleterre, le seul écrivain de notre prosaïque nation qui ait vraiment réalisé l'idéal de la comédie. Schlegel a malheureusement omis de donner à ses auditeurs de 1808 l'analyse du chef-d'œuvre; je comblerai cette lacune, mais le critique allemand fera seul le commentaire.

La pièce est précédée d'un prologue. Legrand en personne, sous le nom de Geniot, s'efforçant d'escalader le Parnasse, rencontre Thalie, qui cherche précisément un poète. Elle vient de rebuter Plaisantinet, parce qu'il aime la gaillardise et qu'il ne sait pas faire rire sans choquer l'honnêteté. Geniot lui propose son sujet, *le Roi de Cocagne*. Thalie en est charmée, et l'auteur, impatient du dieu qui l'agite : Allons, s'écrie-t-il,

> Allons, Muse, il est temps! Ne m'abandonnez pas!
> Déjà vous m'inspirez du badin, du folâtre,
> Du bouffon.

Ce petit prologue est, sans doute, peu de chose ; mais « il ne faut pas qu'un prologue ait trop d'importance ». Shakespeare est tombé dans le défaut qu'a su éviter Legrand : « dans *Taming of the Shrew*, le prologue est plus remarquable que la pièce même ».

Philandre, chevalier errant, Zacorin, son valet, et Lucelle, infante de Trébizonde, sont transportés dans le pays de Cocagne par la puissance de l'enchanteur Alquif. Bombance, ministre du roi, les accueille avec bonté au nom de son maître et leur fait une description merveilleuse de l'empire :

> Quand on veut s'habiller, on va dans les forêts,
> Où l'on trouve à choisir des vêtements tout prêts.
> Veut-on manger? Les mets sont épars dans nos plaines,
> Les vins les plus exquis coulent de nos fontaines;
> Les fruits naissent confits dans toutes les saisons;
> Les chevaux tout sellés entrent dans les maisons;
> Le pigeonneau farci, l'alouette rôtie,
> Nous tombent ici-bas du ciel, comme la pluie.

« Si les critiques français ne se montraient pas indifférents ou même contraires à tous les élans de la véritable imagination, ils

ne dédaigneraient pas une petite pièce dont l'exécution est aussi soignée que celle d'une comédie régulière, par cette seule raison que le merveilleux y joue un grand rôle et y occupe la première place. L'esprit fantastique est rare en France, et Legrand n'a dû qu'à son génie l'idée d'un genre absolument neuf; car il est probable qu'il ne connaissait pas le théâtre comique des Grecs. »

Dès la seconde scène, le théâtre change, et l'on voit s'élever le palais du roi; les colonnes en sont de sucre d'orge et les ornements, de fruits confits.

« Les critiques français affectent de mépriser les changements de décoration. Au milieu d'un peuple léger, ils ont pris le poste d'honneur de la pédanterie; pour qu'un ouvrage leur inspire de l'estime, il faut qu'il porte l'empreinte d'une difficulté péniblement vaincue ; ils confondent la légèreté aimable, qui n'a rien de contraire à la profondeur de l'art, avec cette autre espèce de légèreté qui est un défaut du caractère et de l'esprit. »

Au moment où les étrangers se disposent, en dépit du désespoir de Bombance, à manger le palais, le roi s'avance au bruit de la symphonie :

Que chacun se retire, et qu'aucun n'entre ici.
Bombance, demeurez, et vous, Ripaille, aussi.
Cet empire envié par le reste du monde,
Ce pouvoir qui s'étend une lieue à la ronde,
N'est que de ces beautés dont l'éclat éblouit
Et qu'on cesse d'aimer sitôt qu'on en jouit.
Je ne suis pas heureux tant que vous pourriez croire;
Quel diable de plaisir! toujours manger et boire!
Dans la profusion le goût se ralentit;
Il n'est, mes chers amis, viande que d'appétit.
. . . . . .
Je suis donc résolu, si vous le trouvez bon,
De laisser pour un temps le trône à l'abandon...
Le trône, cependant, est une belle place:
Qui la quitte, la perd. Que faut-il que je fasse?
Je m'en rapporte à vous, et par votre moyen
Je veux être empereur ou simple citoyen.

« Folie aimable et pleine de sens ! La parodie des vers tragiques est un des meilleurs motifs de la comédie. » — Toute cette scène est excellente. Je regrette seulement que Bombance dise au roi :

Si le trop de santé vous cause des dédains,
Souffrez dans vos États deux ou trois médecins :
Ils vous la détruiront, je me le persuade.

L'influence de Molière est sensible ici ; mais elle est rare partout ailleurs, et à part un ou deux traits mordants de la même nature, une gaieté douce règne dans ce petit poème exempt de fiel et parfaitement inoffensif.

Cependant le roi tombe amoureux de Lucelle, et Philandre est mis en prison. Cet embarras du héros de la comédie n'est point pénible pour le spectateur, comme celui d'Orgon, victime des machinations de Tartuffe. Pourquoi ? parce que le poète a eu bien soin de ne nous intéresser à aucun des personnages de sa pièce, et que dans le monde purement idéal où il les a placés nous savons qu'ils ne manqueront jamais d'expédients pour se tirer d'affaire. En effet, le sage Alquif possède une bague fée, qui a la propriété de rendre fou l'imprudent qui la met à son doigt. Zacorin, devenu échanson, cherche un moyen de la substituer à l'anneau royal. Il présente au roi un bassin avant son repas.

ZACORIN.

Sire...

LE ROI.

Que voulez-vous? tous ces apprêts sont vains.

ZACORIN.

Quoi ?...

LE ROI.

Je viens là-dedans de me laver les mains.

ZACORIN.

Et ne voulez-vous pas les laver davantage?

LE ROI.

Et par quelle raison les laver, dis?

ZACORIN (*bas*).

J'enrage.

(*Haut.*)

Sire, dans nos climats, la coutume des rois
Est de laver leurs mains toujours deux ou trois fois.

De guerre lasse, il imagine de répandre, comme par mégarde, un encrier sur la main du roi. Le roi quitte son diamant pour se laver, et quand il a fini Zacorin lui présente à la place la

bague enchantée. Mais l'infortuné prince ne l'a pas plus tôt mise à son doigt que la tête lui tourne... il ne sait plus ce qu'il dit ni ce qu'il fait. Il chasse Lucelle de sa présence en l'accablant d'injures ; il donne l'ordre d'élargir Philandre, et entre autres extravagances du meilleur comique il s'écrie :

Gardes !

UN GARDE.

Seigneur ?

LE ROI.

Voyez là-dedans si j'y suis.

Telle est la comédie que Guillaume Schlegel met au-dessus de tout le théâtre de Molière : rien de plus logique, c'est la conséquence de ses principes, — et voilà ce qu'on appelle une réfutation par l'absurde.

On peut omettre sans inconvénient le côté métaphysique de la théorie de Hegel, en ce qui concerne la comédie. J'ai fait dans la seconde partie de cet ouvrage une place importante à la métaphysique hégélienne de la tragédie, parce que, vraie ou non, je veux dire conforme ou non à la réalité historique et à la pratique des poètes, c'est en soi une construction de premier ordre, d'une grandeur et d'une beauté incontestables ; mais la métaphysique hégélienne de la comédie est obscure et sans intérêt. Je la néglige, et je vais droit à la partie originale de la doctrine de Hegel — originale, dois-je dire ? ou étrange, inconcevable, inouïe, renversant toutes nos idées et tous les faits !

S'il y a dans l'ordre esthétique une vérité qui nous semblait sûre et certaine, c'est que, pour qu'un individu soit comique, il faut qu'il se prenne lui-même au sérieux. A partir du moment où nous nous apercevons qu'il n'a plus en sa propre personne une foi naïve, il peut continuer à nous égayer par sa brillante humeur, à nous faire rire par son esprit, mais il a cessé d'être *comique*. Et cela est si bien senti par tout le monde, que le premier talent des pitres de société consiste à garder autant que possible l'apparence du sérieux et à être, comme on dit, des pince-sans-rire. La naïveté humaine, voilà incontestablement (nous le pensions du moins) la source du vrai comique. Dans le rire provoqué par l'esprit, nous rions *avec* le personnage ; dans

le rire provoqué par le comique, nous rions *du* personnage, qui lui-même ne rit pas. Prenons un exemple bien simple : quand Dogberry, fonctionnaire imbécile dans *Much ado about nothing*, vient faire des lapsus de cette force : « La *dissemblée* est-elle au complet?... Qui de vous est le plus *indigne* d'être constable?... Corbleu ! je voudrais vous faire part d'une affaire qui vous *décerne* » ; ou quand le paysan Thibaut, dans le *Médecin malgré lui*, consulte Sganarelle en ces termes : « Ma mère est malade d'hypocrisie, monsieur. — D'hypocrisie? — Oui. C'est-à-dire qu'elle est enflée partout... elle a de deux jours l'un la fièvre quotiguenne avec des lassitudes et des douleurs dans les mufles des jambes, » cela est d'un comique assurément très vulgaire et très bas, mais enfin cela est comique, parce que Thibaut est naïf, parce que Dogberry est sérieux. Ce genre tout à fait inférieur de comique consistant en inconscientes bévues de langage abonde jusqu'à l'excès dans les comédies de Shakespeare; mais une chose y surabonde encore : ce sont des jeux de mots, pointes, concetti, calembours, qui, étant voulus et ayant l'intention d'être spirituels, n'ont absolument rien de comique à nos yeux. Ducis, succédant à Voltaire à l'Académie française, faisait des comédies de son prédécesseur la critique suivante dans son discours de réception [1] : « Il y a quelquefois dans les comédies de M. de Voltaire un comique de mots et d'expressions, au lieu du comique de situations et de caractères. On dirait que le personnage qu'il fait parler veut se moquer de lui-même. Le poète paraît sourire à sa propre plaisanterie. Mais plus il montre le projet d'être comique, plus il diminue l'effet... Rien n'est si différent que la plaisanterie et le comique. » Ces vérités-là sont élémentaires en France ; on peut dire qu'elles traînent partout ; le hasard ayant fait tomber entre mes mains une feuille perdue de l'*Année littéraire*, j'eus la curiosité d'y jeter les yeux, et voici ce que je lus : « Les personnages de la comédie des *Plumes du paon* ne sont ni de la bohême, ni du demi-monde, ni d'aucune fraction du monde : ce sont, en argot d'atelier, des bonshommes impossibles; ils ont plus de bizarrerie que d'originalité ; pleins de contradictions dans leurs mœurs, leurs sentiments, leur langage.

1. Ce discours ne put être prononcé, parce que la critique, dit-on au récipiendaire, n'était pas de mise dans un discours académique.

leur excentricité n'est pas prise assez au sérieux pour nous en faire rire. » Le style est incorrect, mais la pensée est juste.

Eh bien, croirait-on que Hegel change tout cela, met le cœur à droite et le foie à gauche, et, sans avoir l'air de se douter que son paradoxe contredit le sens commun et l'évidence, enseigne que le personnage comique *ne doit point se prendre lui-même au sérieux!*

« On doit bien distinguer, dit-il, si les personnages sont comiques pour eux-mêmes ou seulement pour les spectateurs. Le premier cas seul doit être regardé comme le vrai comique. Un personnage n'est comique qu'autant qu'il ne prend pas lui-même au sérieux le sérieux de son but et de sa volonté... Aristophane, le vrai comique, avait fait de ce dernier caractère seulement la base de ses représentations. Cependant, plus tard, déjà dans la comédie grecque, mais surtout chez Plaute et Térence, se développe la tendance opposée. Dans la comédie moderne celle-ci domine si généralement, qu'une foule de productions comiques tombent ainsi dans la simple plaisanterie prosaïque, et même prennent un ton âcre et repoussant... Il faut excepter Shakespeare, chez qui les personnages comiques conservent leur bonne humeur et leur gaieté insouciante malgré les mésaventures et les fautes commises... Mais Molière, dans celles de ses fines comédies qui ne sont nullement du genre purement plaisant, est dans ce cas. Le prosaïque, ici, consiste en ce que les personnages prennent leur but au sérieux avec une sorte d'âpreté. Ils le poursuivent avec toute l'ardeur de ce sérieux. Aussi, lorsqu'à la fin ils sont déçus ou déconfits par leur faute, ils ne peuvent rire comme les autres, libres et satisfaits. Ils sont simplement les objets d'un rire étranger. Ainsi, par exemple, le Tartuffe de Molière, ce faux dévot, véritable scélérat qu'il s'agit de démasquer, n'est nullement plaisant. L'illusion d'Orgon trompé va jusqu'à produire une situation si pénible, que pour la lever il faut un *deus ex machina*... De même, des caractères parfaitemen soutenus, comme l'avare de Molière, par exemple, mais dont la naïveté absolument sérieuse dans sa passion bornée ne permet pas à l'âme de s'affranchir de ces limites, n'ont rien, à proprement parler, de comique. L'avarice, aussi bien quant à ce qui est son but que sous le rapport des petits moyens qu'elle emploie,

apparaît naturellement comme nulle de soi; car elle prend l'abstraction morte de la richesse, l'argent comme tel, pour la fin suprême où elle s'arrête. Elle cherche à atteindre cette froide jouissance par la privation de toute autre satisfaction réelle, tandis que dans cette impuissance de son but comme de ses moyens, de la ruse, du mensonge, etc., elle ne peut arriver à ses fins. Mais maintenant, si le personnage s'absorbe tout entier dans ce but, en soi faux, et cela sérieusement, comme constituant le fond même de son existence, au point que, si celui-ci se dérobe sous lui, il s'y attache d'autant plus et se trouve d'autant plus malheureux, une pareille représentation manque de ce qui est l'essence du comique. Il en est de même partout où il n'y a, d'un côté, qu'une situation pénible, et de l'autre que la simple moquerie et une joie maligne [1] ».

Je ne trouve guère dans tout le théâtre de Molière qu'un seul personnage principal qui soit comique selon la formule de Hegel: c'est Sganarelle, dans son rôle de médecin malgré lui. Comme il est fagoteur de son état et qu'on l'a fait médecin à son corps défendant, il est clair qu'il ne peut pas se prendre au sérieux dans sa nouvelle profession. Le bon, c'est qu'il « finit par prendre goût à son métier de médecin. Son esprit inventif y trouve beau jeu, et, par plaisir plus encore que par nécessité, il se lance, il brode, il argumente, il pérore, il extravague, il embrouille le cœur et les poumons; il va chercher au fond de sa mémoire quelque bribe rouillée de son latin d'autrefois, et la fait resservir à merveille, s'admirant lui-même de jouer si bien avec l'inconnu [2]. » Certes Sganarelle est amusant; mais il n'y a pas un homme de goût qui ne trouve les deux Diafoirus, père et fils, plus *comiques* dans le vrai sens du mot, lorsqu'ils tâtent sérieusement le pouls d'Argan : « *Quid dicis*, Thomas ? — *Dico* que le pouls de monsieur est le pouls d'un homme qui ne se porte point bien, » — plus comiques, dis-je, que Sganarelle, si plaisant qu'il soit d'ailleurs, lorsqu'il gesticule dans sa robe et déblatère en son latin : *Cabricias arci thuram catalamus singulariter, nominativo, hæc musa la muse, bonus bona bo-*

1. *Cours d'Esthétique*, traduit par M. Bénard, t. V.
2. Rambert, *Corneille, Racine et Molière.*

num, Deus sanctus, est ne oratio latinas? Etiam oui, quare pourquoi, quia substantivo et adjectivum concordat in generi, numerum et casus.

Il y a toute une grande comédie de Shakespeare conforme d'un bout à l'autre à la théorie de Hegel, et je ne lui en fais pas mon compliment : c'est *Peines d'amour perdues*. Le roi de Navarre et trois seigneurs de sa suite font vœu, on ne sait pourquoi, de consacrer trois années à l'étude, de ne point voir de femme durant tout ce temps, de ne dormir que trois heures par nuit, de jeûner complètement un jour par semaine et de ne manger qu'un plat les autres jours. Il est manifeste que ce serment n'est pas sérieux, et dès le début de la comédie les quatre partenaires se trouvent placés dans des conditions telles, qu'ils sont obligés par la force des choses de le violer partiellement. A dater de cet instant, la situation a entièrement perdu le peu d'intérêt qu'elle pouvait avoir. Ils ne tardent pas à se parjurer tout à fait et à se moquer ouvertement de leurs vœux : « Considérons ce que nous avons juré : jeûner, étudier, et ne pas voir de femme! Autant d'attentats notoires contre la royauté de la jeunesse. Dites-moi, pouvons-nous jeûner? Nos estomacs sont trop jeunes, et l'abstinence engendre les maladies. En jurant d'étudier, chacun de nous a abjuré le vrai livre... Les femmes sont les livres et les académies... L'amour enseigné par les yeux d'une femme se répand, rapide comme la pensée, dans chacune de nos facultés; à toutes nos forces il donne une force double en surexcitant leur action et leur pouvoir, etc., etc. » Cette tirade, quoique d'une longueur excessive, est juste et spirituelle; mais l'absence de tout sérieux, de toute naïveté dans les rôles, est évidemment la cause principale de l'insipidité de *Peines d'amour perdues* en tant que comédie.

Falstaff est un autre exemple, et le plus intéressant qu'on puisse produire, d'un personnage comique qui ne se prend pas au sérieux, s'associe au rire qu'il excite et se moque de lui-même. « Que voulez-vous? dit ce bon vivant, c'est ma vocation; et ce n'est pas péché pour un homme que de suivre sa vocation. Si, dans l'état d'innocence, Adam a failli, que peut donc faire le pauvre John Falstaff dans ce siècle corrompu? Vous voyez bien qu'il y a plus de chair chez moi que dans un autre, partant plus de fragilité. »

« Me voici, moi, dit-il encore, le plus vieux et le plus gros des honnêtes gens qui en Angleterre aient échappé à la potence! » Je me contente ici d'indiquer ce trait du caractère de Falstaff; pour peu que j'insistasse à présent sur ce point, je toucherais à une question réservée, et que je désire garder intacte à cause de son importance : la question du genre d'esprit nommé *humour* et de la littérature humoristique. Hegel, dans la page citée tout à l'heure, a confondu, je crois, deux choses très différentes : l'humour et le comique proprement dit.

La théorie hégélienne de la comédie ressemble beaucoup au fond à celle de Guillaume Schlegel. Elles aboutissent toutes deux à cette même conclusion absurde, mais logique, que le prix de l'art appartient à des farces telles que *le Roi de Cocagne*, *l'Œil crevé*, etc., et que le théâtre des Folies-Dramatiques est au-dessus de celui de la Comédie-Française! Qui se serait attendu à tant de légèreté de la part des doctes professeurs allemands? J'aime bien *l'Œil crevé* dans son genre, et je serais fâché que ce genre n'existât point; seulement je ne crois pas qu'il y ait des raisons scientifiques de penser que cette pièce réalise mieux que *le Misanthrope* l'idéal de la comédie : c'est ce que je me propose de montrer dans le chapitre qui va suivre.

II

CRITIQUE DU DOGMATISME EN LITTÉRATURE.

La *Critique de l'École des femmes* de Molière et la *Critique du jugement* de Kant. — L'ancien et le nouveau dogmatisme. — Critique de l'idée *à priori* ou rationnelle de la comédie. — Critique de l'idée du beau. — Critique de l'idée *à posteriori* ou empirique de la comédie. — Critique de l'idée de la poésie. — Vanité de la méthode dogmatique.

Nous venons de voir comment on prouve, en vertu de certains principes généraux dogmatiquement formulés d'avance, que Molière est un assez méchant poète comique, tandis qu'Aristophane et Shakespeare sont les vrais maîtres dans l'art de la comédie. On pourrait, par le même procédé, prouver tout aussi pertinemment le contraire et réfuter ainsi d'une façon indirecte les paradoxes de l'école allemande. Mais ce n'est pas ce que je me propose de faire. J'aime mieux entreprendre franchement la critique du dogmatisme en littérature, et montrer que dans les jugements de l'ordre esthétique rien ne relève de la science et tout dépend du goût.

Ce n'est pas une petite satisfaction, pour celui qui veut faire cet utile travail, de sentir qu'il a pour lui Shakespeare et Molière. Nous avons vu dans la première partie de cet ouvrage quelle indifférence superbe Shakespeare professait à l'égard de toutes les doctrines littéraires. Le grand esprit de Molière pensait de même sur ce point. Tous ses principes de critique sont résumés dans le dialogue suivant de Dorante et d'Uranie, les deux personnages sensés et sérieux de la petite comédie intitulée *la Critique de l'École des femmes*.

« DORANTE. — Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes

les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. Veut-on que tout un public s'abuse sur ces sortes de choses, et que chacun ne soit pas juge du plaisir qu'il y prend?

URANIE. — J'ai remarqué une chose de ces messieurs-là : c'est que ceux qui parlent le plus des règles, et qui les savent mieux que les autres, font des comédies que personne ne trouve belles.

DORANTE. — Et c'est ce qui marque, Madame, comme on doit s'arrêter peu à leurs disputes embarrassées. Car enfin, si les pièces qui sont selon les règles ne plaisent pas et que celles qui plaisent ne soient pas selon les règles, il faudrait de nécessité que les règles eussent été mal faites. Moquons-nous donc de cette chicane où ils veulent assujettir le goût du public, et ne consultons dans une comédie que l'effet qu'elle fait sur nous. Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir.

URANIE. — Pour moi, quand je vois une comédie, je regarde seulement si les choses me touchent; et, lorsque je m'y suis bien divertie, je ne vais point demander si j'ai eu tort et si les règles d'Aristote me défendaient de rire.

DORANTE. — C'est justement comme un homme qui aurait trouvé une sauce excellente, et qui voudrait examiner si elle est bonne sur les préceptes du *Cuisinier français*.

URANIE. — Il est vrai, et j'admire les raffinements de certaines gens sur des choses que nous devons sentir par nous-mêmes.

DORANTE. — Vous avez raison, Madame, de les trouver étranges, tous ces raffinements mystérieux. Car enfin, s'ils ont lieu, nous voilà réduits à ne nous plus croire ; nos propres sens seront esclaves en toutes choses ; et jusqu'au manger et au boire, nous n'oserons plus trouver rien de bon sans le congé de messieurs les experts. »

Cette petite comédie de Molière est l'image la plus charmante et la plus vraie de la grande et éternelle comédie de la critique. On y voit un savant, M. Lysidas, qui dit exactement comme Guillaume Schlegel : « Ces sortes de comédies ne sont pas proprement des comédies. » On y voit une femme d'esprit, Élise,

dont l'agréable ironie traduit bien l'impression que les élégants sophismes de Schlegel ont dû faire sur l'esprit de plus d'un lecteur : « Mon Dieu ! que tout cela est dit élégamment ! J'aurais cru que cette pièce était bonne ; mais Madame a une éloquence si persuasive, elle tourne les choses d'une manière si agréable, qu'il faut être de son sentiment, malgré qu'on en ait. » Et n'est-ce pas Hegel que Dorante désigne lorsqu'il parle des personnes que le trop d'esprit gâte, qui voient mal les choses à force de lumières : « Dis-moi un peu, chevalier, demande le marquis, crois-tu que Lysandre ait de l'esprit ? — Oui, sans doute, et beaucoup, » répond Dorante, et Uranie ajoute : « C'est une chose qu'on ne peut pas nier... — Demandez-lui ce qui lui semble de *l'École des femmes :* vous verrez qu'il vous dira qu'elle ne lui plaît pas. — Eh mon Dieu ! il y en a beaucoup que le trop d'esprit gâte, qui voient mal les choses à force de lumières. »

La fausse méthode contre laquelle Molière protestait par la bouche de Dorante est généralement abandonnée aujourd'hui ; un autre abus lui a succédé. Mais l'argumentation de Dorante reste éternellement bonne et prévaudra toujours contre tous les dogmatismes.

Le dogmatisme littéraire du XVIIe siècle invoquait non la raison, mais l'autorité, l'autorité d'Aristote d'abord et des autres anciens ; puis, chose bizarre, celle des Pères de l'Église, d'Heinsius, de Grotius et de tous les savants de quelque renom qui avaient pu glisser dans leurs énormes in-folio une pensée relative à la poésie. En ce temps-là, prouver une proposition quelconque sur l'art, c'était purement et simplement citer une autorité à l'appui ; le mot *preuve* n'avait pas d'autre sens dans la langue de la critique au XVIIe siècle. Boileau s'étonne, dans la troisième préface de ses œuvres, que l'on *ose* combattre les règles de son *Art poétique*, après qu'il a déclaré que c'était une traduction de celui d'Horace. Racine avait trop d'esprit pour s'engager loin dans cette voie ; cependant, lorsqu'une de ses tragédies avait réussi, il expliquait très bien son succès par les règles : « Je ne suis point étonné, écrit-il dans la préface de *Phèdre*, que ce caractère ait eu un succès si heureux du temps d'Euripide, et qu'il ait encore si bien réussi dans notre siècle, puisqu'il a toutes les

qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie. » Et dans la préface de *Bérénice :* « Je conjure mes critiques d'avoir assez bonne opinion d'eux-mêmes pour ne pas croire qu'une pièce qui les touche et qui leur donne du plaisir puisse être absolument contre les règles. » Molière poussait plus loin le scepticisme, pas aussi loin pourtant qu'on pourrait le croire. Il n'allait pas jusqu'à prétendre que les fameuses règles pussent être fausses ; il soutenait seulement que la connaissance n'en était point utile, si ce n'est pour fermer la bouche aux pédants : « Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles, dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours ! Il semble, à vous ouïr parler, que ces règles de l'art soient les plus grands mystères du monde ; et cependant ce ne sont que quelques observations aisées que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poèmes ; et le même bon sens qui a fait autrefois ces observations les fait aisément tous les jours, sans le secours d'Horace et d'Aristote. » Quand Lysidas dit à Dorante : « Enfin, Monsieur, toute votre raison, c'est que *l'École des femmes* a plu ; et vous ne vous souciez point qu'elle soit dans les règles, pourvu... — Tout beau ! M. Lysidas, interrompt Dorante avec feu, je ne vous accorde pas cela. Je dis bien que le grand art est de plaire, et que, cette comédie ayant plu à ceux pour qui elle est faite, je trouve que c'est assez pour elle et qu'elle doit peu se soucier du reste. Mais, avec cela, *je soutiens qu'elle ne pèche contre aucune des règles dont vous parlez.* Je les ai lues, Dieu merci, autant qu'un autre, et je ferais voir aisément que peut-être n'avons-nous point de pièce au théâtre plus régulière que celle-là. » Dorante prend contre le marquis la défense des jugements du parterre, « par la raison qu'entre ceux qui le composent *il y en a plusieurs qui sont capables de juger d'une pièce selon les règles*, et que les autres en jugent par la bonne façon d'en juger, qui est de se laisser prendre aux choses, et de n'avoir ni prévention aveugle, ni complaisance affectée, ni délicatesse ridicule. » Mais rien n'égale, en matière d'autorité et de règles, la naïveté du grand Corneille. Il repousse avec indignation le système de défense adopté par les plus zélés partisans du *Cid :* « Ils se sont imaginé avoir pleinement satisfait à toutes les objections, quand ils ont soutenu qu'il importait peu que le *Cid* fût

selon les règles d'Aristote, et qu'Aristote en avait fait pour son siècle et pour des Grecs, et non pour le nôtre et pour des Français. Cette erreur n'est pas moins injurieuse à Aristote qu'à moi. Certes je serais le premier qui condamnerais *le Cid*, s'il péchait contre les grandes et souveraines maximes que nous tenons de ce philosophe. » Dans le même écrit, la préface du *Cid*, Corneille appelle la poétique d'Aristote un traité *divin*. Par une subtilité qui était bien dans la nature de son génie, ce naïf grand homme avait besoin de trouver dans les anciens des exemples et des règles pour faire autrement que les anciens, et il voulait leur rester soumis en leur désobéissant. Voici comment il justifie l'une de ses pièces, *Don Sanche*, d'être sans modèle dans l'antiquité : « L'amour de la nouveauté était l'humeur des Grecs dès le temps d'Eschyle, et, si je ne me trompe, c'était aussi celle des Romains,

> Nec minimum meruere decus, vestigia græca
> Ausi deserere.

Ainsi, j'ai du moins des exemples d'avoir entrepris une chose qui n'en a point. »

L'histoire des erreurs de l'esprit humain n'offre pas de page plus curieuse que cette longue aberration de tout le monde au sujet d'Aristote et de sa *Poétique*. Aristote n'avait pu faire et sans doute n'avait voulu faire que la poétique des Grecs, et des Grecs de son temps. C'est à peine si, par le regard divinateur du génie, il pouvait entrevoir une bien faible partie du développement futur de la poésie en Grèce, sans qu'il pût aucunement prétendre à lui imposer à l'avance des lois ; quant à la marche de l'art à travers les âges, elle était tout à fait hors de ses conjectures comme de sa juridiction. Cependant le monde entier a pris les informations de sa *Poétique* sur les poètes qui l'avaient précédé pour autant d'arrêts définitifs réglant la forme de toute la poésie à venir, et ce document d'histoire a conservé jusqu'au XVIIIe siècle l'autorité d'un code dans la république des lettres. Lessing, grand polémiste, critique de beaucoup de sensibilité et de talent, mais trop étroitement absorbé par les questions de métier et de main d'œuvre pour ne pas mériter, à mon sens, presque autant que Schlegel, le reproche fait à celui-ci par Gœthe de ne jamais voir dans les ouvrages dramatiques que le

squelette de la fable et son arrangement extérieur, — Lessing gardait encore dans son intégrité le culte d'Aristote. « Je n'hésite pas à déclarer, écrit-il vers la fin de sa *Dramaturgie*, dût-on se moquer de moi en ce siècle de lumière, que je tiens la *Poétique* d'Aristote pour aussi infaillible que les éléments d'Euclide. Les principes n'en sont ni moins vrais ni moins sûrs que ceux d'Euclide ; seulement ils sont moins faciles à saisir et par conséquent plus exposés à la chicane. Et particulièrement pour la tragédie, puisque le temps nous a fait la grâce de nous conserver à peu près toute la partie de la *Poétique* qui la concerne, je me fais fort de prouver victorieusement qu'elle ne saurait s'écarter d'un seul pas de la direction qu'Aristote lui a tracée sans s'éloigner d'autant de sa perfection. » Voilà l'ancien dogmatisme dans toute son âpreté et sa raideur. Notre siècle a enfin renversé l'idole, ou, pour mieux dire, il l'a laissée debout avec un intelligent respect, mais en la cataloguant à son numéro d'ordre dans la collection des antiques. L'ancien temple de la superstition est devenu un musée. Nous ne croyons plus qu'Aristote fût inspiré du ciel. Ses doctrines littéraires ont perdu pour nous leur autorité singulière et absolue; objet de curiosité érudite plutôt que d'indispensable étude, s'il nous plaît de nous en occuper nous les jugeons à la lumière de notre propre raison, et nous écrivons librement sur l'art sans nous inquiéter de ce que le Grec a pu dire : les théories de ce sage se trouvent-elles d'accord avec les nôtres, nous louons hautement la sagacité extraordinaire de son perçant génie ; sommes-nous d'un autre avis que cet ancien, nous trouvons cela tout naturel, et celui que nos pères révéraient comme un oracle ou comme un dieu à cause de son antiquité, c'est à cause de son antiquité que nous l'excusons et lui pardonnons ses erreurs. L'opinion générale du XIXe siècle sur la *Poétique* d'Aristote est assez fidèlement exprimée dans cette note de M. Cousin : « On ne peut dire le mal qu'a fait à la poésie nationale l'admiration dont se prirent les pédants d'autrefois, à la suite de ceux d'Espagne et d'Italie, pour cet ouvrage d'Aristote, assez médiocre en lui-même, sauf quelques parties qui tranchent fort sur tout le reste. Cette Poétique, qu'on a voulu imposer à l'Europe entière, n'est pas autre chose, en ce qui concerne le drame, que la pratique du théâtre grec, ou plutôt d'un bien petit nombre de pièces de ce théâtre,

·igée en théorie universelle : comme si une poésie éteinte depuis ɜux mille ans pouvait servir de type à la poésie d'une autre na-ɔn, et d'une nation chrétienne et moderne ! »

Le principe d'autorité est ruiné aujourd'hui, ou ne se survit ı'à peine à lui-même chez quelques rares revenants d'un autre ɡe, et le dogmatisme nouveau ne prétend plus que l'excellence 'une comédie consiste dans sa conformité avec les règles posées ır les anciens ; il soutient à présent qu'une comédie est bonne ırsqu'elle est conforme à l'idéal de la comédie : en conséquence, détermine l'*idéal* de la comédie et montre que Molière n'est as comique, il définit l'*idée* de la poésie et fait voir que Molière 'est pas poète. Mais je crois que sa méthode, plus ambitieuse ue par le passé, n'est pas moins chimérique, et qu'il fait tou-ɔurs comme un homme qui voudrait vérifier si une sauce est onne d'après les préceptes du *Cuisinier français*, au lieu d'en ıire l'essai sur son palais et sur sa langue. L'unique différence, 'est qu'autrefois le cuisinier français était un cuisinier grec, qui 'appelait Aristote, tandis que les pédants modernes composent ux-mêmes les recettes de leur cuisine idéale au fond des labora-ɔires de l'Allemagne.

Les comparaisons de l'ordre culinaire sont naturelles et pres-ue inévitables toutes les fois qu'on agite la question du goût sthétique. Le livre de cuisine auquel Dorante fait allusion dans a *Critique de l'École des femmes* était l'œuvre d'un sieur de la 'arenne, écuyer de cuisine de M. le marquis d'Uxelles ; il ıvait paru en 1651 à Paris sous ce titre : « *Le Cuisinier français*, ɜnseignant la manière de bien apprêter et assaisonner toutes ɜortes de viandes grasses et maigres, légumes, pâtisseries et autres mets qui se servent tant sur les tables des grands que des particuliers, avec une introduction pour faire des confitures. »

Le fondateur de la philosophie critique au XVIIIe siècle, Emmanuel Kant, dans sa *Critique du Jugement*, dit exactement comme Molière : « On peut bien m'énumérer tous les ingrédients qui entrent dans un certain mets et me rappeler que chacun d'eux m'est d'ailleurs agréable, en m'assurant de plus avec vérité qu'il est très sain : je reste sourd à toutes ces raisons, je fais l'essai de ce mets sur ma langue et sur mon palais, et c'est d'après cela et non d'après des principes universels que je porte mon juge-

qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie. » Et dans la préface de *Bérénice :* « Je conjure mes critiques d'avoir assez bonne opinion d'eux-mêmes pour ne pas croire qu'une pièce qui les touche et qui leur donne du plaisir puisse être absolument contre les règles. » Molière poussait plus loin le scepticisme, pas aussi loin pourtant qu'on pourrait le croire. Il n'allait pas jusqu'à prétendre que les fameuses règles pussent être fausses ; il soutenait seulement que la connaissance n'en était point utile, si ce n'est pour fermer la bouche aux pédants : « Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles, dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours ! Il semble, à vous ouïr parler, que ces règles de l'art soient les plus grands mystères du monde ; et cependant ce ne sont que quelques observations aisées que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poèmes ; et le même bon sens qui a fait autrefois ces observations les fait aisément tous les jours, sans le secours d'Horace et d'Aristote. » Quand Lysidas dit à Dorante : « Enfin, Monsieur, toute votre raison, c'est que *l'École des femmes* a plu ; et vous ne vous souciez point qu'elle soit dans les règles, pourvu... — Tout beau ! M. Lysidas, interrompt Dorante avec feu, je ne vous accorde pas cela. Je dis bien que le grand art est de plaire, et que, cette comédie ayant plu à ceux pour qui elle est faite, je trouve que c'est assez pour elle et qu'elle doit peu se soucier du reste. Mais, avec cela, *je soutiens qu'elle ne pèche contre aucune des règles dont vous parlez.* Je les ai lues, Dieu merci, autant qu'un autre, et je ferais voir aisément que peut-être n'avons-nous point de pièce au théâtre plus régulière que celle-là. » Dorante prend contre le marquis la défense des jugements du parterre, « par la raison qu'entre ceux qui le composent *il y en a plusieurs qui sont capables de juger d'une pièce selon les règles*, et que les autres en jugent par la bonne façon d'en juger, qui est de se laisser prendre aux choses, et de n'avoir ni prévention aveugle, ni complaisance affectée, ni délicatesse ridicule. » Mais rien n'égale, en matière d'autorité et de règles, la naïveté du grand Corneille. Il repousse avec indignation le système de défense adopté par les plus zélés partisans du *Cid :* « Ils se sont imaginé avoir pleinement satisfait à toutes les objections, quand ils ont soutenu qu'il importait peu que le *Cid* fût

selon les règles d'Aristote, et qu'Aristote en avait fait pour son siècle et pour des Grecs, et non pour le nôtre et pour des Français. Cette erreur n'est pas moins injurieuse à Aristote qu'à moi. Certes je serais le premier qui condamnerais *le Cid*, s'il péchait contre les grandes et souveraines maximes que nous tenons de ce philosophe. » Dans le même écrit, la préface du *Cid*, Corneille appelle la poétique d'Aristote un traité *divin*. Par une subtilité qui était bien dans la nature de son génie, ce naïf grand homme avait besoin de trouver dans les anciens des exemples et des règles pour faire autrement que les anciens, et il voulait leur rester soumis en leur désobéissant. Voici comment il justifie l'une de ses pièces, *Don Sanche*, d'être sans modèle dans l'antiquité : « L'amour de la nouveauté était l'humeur des Grecs dès le temps d'Eschyle, et, si je ne me trompe, c'était aussi celle des Romains,

> Nec minimum meruere decus, vestigia græca
> Ausi deserere.

Ainsi, j'ai du moins des exemples d'avoir entrepris une chose qui n'en a point. »

L'histoire des erreurs de l'esprit humain n'offre pas de page plus curieuse que cette longue aberration de tout le monde au sujet d'Aristote et de sa *Poétique*. Aristote n'avait pu faire et sans doute n'avait voulu faire que la poétique des Grecs, et des Grecs de son temps. C'est à peine si, par le regard divinateur du génie, il pouvait entrevoir une bien faible partie du développement futur de la poésie en Grèce, sans qu'il pût aucunement prétendre à lui imposer à l'avance des lois ; quant à la marche de l'art à travers les âges, elle était tout à fait hors de ses conjectures comme de sa juridiction. Cependant le monde entier a pris les informations de sa *Poétique* sur les poètes qui l'avaient précédé pour autant d'arrêts définitifs réglant la forme de toute la poésie à venir, et ce document d'histoire a conservé jusqu'au XVIIIe siècle l'autorité d'un code dans la république des lettres. Lessing, grand polémiste, critique de beaucoup de sensibilité et de talent, mais trop étroitement absorbé par les questions de métier et de main d'œuvre pour ne pas mériter, à mon sens, presque autant que Schlegel, le reproche fait à celui-ci par Gœthe de ne jamais voir dans les ouvrages dramatiques que le

qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie. » Et dans la préface de *Bérénice :* « Je conjure mes critiques d'avoir assez bonne opinion d'eux-mêmes pour ne pas croire qu'une pièce qui les touche et qui leur donne du plaisir puisse être absolument contre les règles. » Molière poussait plus loin le scepticisme, pas aussi loin pourtant qu'on pourrait le croire. Il n'allait pas jusqu'à prétendre que les fameuses règles pussent être fausses ; il soutenait seulement que la connaissance n'en était point utile, si ce n'est pour fermer la bouche aux pédants : « Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles, dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours ! Il semble, à vous ouïr parler, que ces règles de l'art soient les plus grands mystères du monde ; et cependant ce ne sont que quelques observations aisées que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poèmes ; et le même bon sens qui a fait autrefois ces observations les fait aisément tous les jours, sans le secours d'Horace et d'Aristote. » Quand Lysidas dit à Dorante : « Enfin, Monsieur, toute votre raison, c'est que *l'École des femmes* a plu ; et vous ne vous souciez point qu'elle soit dans les règles, pourvu... — Tout beau ! M. Lysidas, interrompt Dorante avec feu, je ne vous accorde pas cela. Je dis bien que le grand art est de plaire, et que, cette comédie ayant plu à ceux pour qui elle est faite, je trouve que c'est assez pour elle et qu'elle doit peu se soucier du reste. Mais, avec cela, *je soutiens qu'elle ne pèche contre aucune des règles dont vous parlez.* Je les ai lues, Dieu merci, autant qu'un autre, et je ferais voir aisément que peut-être n'avons-nous point de pièce au théâtre plus régulière que celle-là. » Dorante prend contre le marquis la défense des jugements du parterre, « par la raison qu'entre ceux qui le composent *il y en a plusieurs qui sont capables de juger d'une pièce selon les règles*, et que les autres en jugent par la bonne façon d'en juger, qui est de se laisser prendre aux choses, et de n'avoir ni prévention aveugle, ni complaisance affectée, ni délicatesse ridicule. » Mais rien n'égale, en matière d'autorité et de règles, la naïveté du grand Corneille. Il repousse avec indignation le système de défense adopté par les plus zélés partisans du *Cid :* « Ils se sont imaginé avoir pleinement satisfait à toutes les objections, quand ils ont soutenu qu'il importait peu que le *Cid* fût

selon les règles d'Aristote, et qu'Aristote en avait fait pour son siècle et pour des Grecs, et non pour le nôtre et pour des Français. Cette erreur n'est pas moins injurieuse à Aristote qu'à moi. Certes je serais le premier qui condamnerais *le Cid*, s'il péchait contre les grandes et souveraines maximes que nous tenons de ce philosophe. » Dans le même écrit, la préface du *Cid*, Corneille appelle la poétique d'Aristote un traité *divin*. Par une subtilité qui était bien dans la nature de son génie, ce naïf grand homme avait besoin de trouver dans les anciens des exemples et des règles pour faire autrement que les anciens, et il voulait leur rester soumis en leur désobéissant. Voici comment il justifie l'une de ses pièces, *Don Sanche*, d'être sans modèle dans l'antiquité : « L'amour de la nouveauté était l'humeur des Grecs dès le temps d'Eschyle, et, si je ne me trompe, c'était aussi celle des Romains,

> Nec minimum meruere decus, vestigia græca
> Ausi deserere.

Ainsi, j'ai du moins des exemples d'avoir entrepris une chose qui n'en a point. »

L'histoire des erreurs de l'esprit humain n'offre pas de page plus curieuse que cette longue aberration de tout le monde au sujet d'Aristote et de sa *Poétique*. Aristote n'avait pu faire et sans doute n'avait voulu faire que la poétique des Grecs, et des Grecs de son temps. C'est à peine si, par le regard divinateur du génie, il pouvait entrevoir une bien faible partie du développement futur de la poésie en Grèce, sans qu'il pût aucunement prétendre à lui imposer à l'avance des lois ; quant à la marche de l'art à travers les âges, elle était tout à fait hors de ses conjectures comme de sa juridiction. Cependant le monde entier a pris les informations de sa *Poétique* sur les poètes qui l'avaient précédé pour autant d'arrêts définitifs réglant la forme de toute la poésie à venir, et ce document d'histoire a conservé jusqu'au XVIIIe siècle l'autorité d'un code dans la république des lettres. Lessing, grand polémiste, critique de beaucoup de sensibilité et de talent, mais trop étroitement absorbé par les questions de métier et de main d'œuvre pour ne pas mériter, à mon sens, presque autant que Schlegel, le reproche fait à celui-ci par Gœthe de ne jamais voir dans les ouvrages dramatiques que le

objet capable d'exciter le rire inextinguible non seulement des dieux, mais des hommes. Il faut donc, de toute nécessité, que la comédie soit le contraire de l'ode; car, autrement, elle ne serait le contraire de rien : ce qui apporterait une perturbation fâcheuse dans l'esthétique, considérée comme science *à priori*. Or quels sont les principaux caractères de l'ode? Il y en a trois: la personnalité du poète s'y révèle; l'enthousiasme l'emporte dans un monde imaginaire; son style est métaphorique. Les caractères de la comédie sont donc : 1° l'impersonnalité (l'auteur doit disparaître derrière ses personnages); 2° la peinture de la réalité; 3° un style naturel. Donc Molière est le plus grand poète comique. — Ce syllogisme ne vaudrait ni plus ni moins que ceux de Schlegel et de Jean-Paul.

En fait, ni Schlegel, ni Jean-Paul, ni Hegel lui-même, ni aucun philosophe que je sache, n'a encore défini la comédie *à priori*. Demandons-nous maintenant si une telle définition est possible, et posons la question dans les termes qui sont les seuls raisonnables : peut-il y avoir une notion de la comédie, contenant quelque chose de plus que ce que donne l'analyse des œuvres, contenant une idée qui ne soit pas dans la réalité, contenant un élément *à priori?* Si la connaissance étendue et approfondie du théâtre comique nous suggère une idée telle du comique parfait, qu'elle puisse nous servir de criterium unique, absolu, pour juger et pour classer toutes les œuvres, cette idée, quelles que soient les conditions empiriques de sa formation, renferme une part d'*à priori*, j'entends le principe même de nos jugements et de notre classification. Mais je dis qu'une telle idée n'est qu'une chimère, et bien loin d'accorder que nous puissions avoir la notion d'un comique plus parfait que celui de Molière, d'Aristophane et de Shakespeare, je soutiens que nous n'avons pas même l'intuition de l'idéal d'une seule de leurs comédies.

La France compte un grand nombre de philosophes qu'on appelle spiritualistes et qui, pour la magnificence et l'antiquité d'une doctrine qui remonte à Platon, sont naïvement persuadés d'une chose véritablement fantastique. Au spectacle ou à la lecture d'un chef-d'œuvre, prétendent-ils, l'image de quelque chose de plus parfait surgit dans notre esprit; nous comparons la réa-

lité à ce modèle divin, et nous avons trouvé le principe de la critique littéraire. L'analyse dissipe cette illusion.

Prenons le *Tartuffe*. Cette pièce, il faut le reconnaître, nous paraît imparfaite. Le dénouement en est artificiel; plusieurs critiques, sans être allemands, trouvent même qu'il est bien sérieux, et que le personnage qui le rend nécessaire est un peu trop terrible et un peu trop odieux pour être franchement comique. Qu'est-ce donc dans leur idée que le Tartuffe parfait? Un Tartuffe qui ne nous ferait point passer par une *alarme si chaude*. Rien de plus; leur intuition de l'idéal se réduit à cette correction toute négative.

Le Misanthrope aussi est imparfait. Il a deux ou trois vers, quelques-uns disent quatre, mal écrits. Cela devait être! s'écrient nos philosophes spiritualistes, la perfection n'est pas de ce monde! Il est vrai, elle habite le monde intelligible. Mais qu'est-ce que *le Misanthrope* idéal? Tout simplement *le Misanthrope* réel, moins ces trois ou quatre vers mal écrits. Quelques raffinés ajoutent, il est vrai : Molière, ce moraliste, n'est pas assez gai pour être comique; la raison et la satire des mœurs prévalent trop sur l'imagination dans son théâtre; on n'est poète et poète comique que lorsque la Muse est en délire et tient un thyrse à la main. A la bonne heure! Voilà une idée positive de la perfection; mais est-elle *à priori?* Aristophane sait bien que non, et son ombre se moque des théoriciens allemands.

« Vous me faites, leur dit-elle tout bas, bien de l'honneur. L'idéal que vous avez extrait de mes œuvres est plus pur et plus parfait que mes œuvres mêmes; car voici comment vous l'avez formé : vous avez *retranché* de mon théâtre deux choses, les allusions personnelles et les indécences. Vous n'avez rien pu ajouter au tableau que j'ai fait de main de maître; mais vous avez eu soin d'en effacer quelques taches qui le déparaient. En sorte que l'archétype et le prototype de la comédie dans vos doctes traités, le modèle éternel et universel des poètes comiques à travers les peuples et les âges, c'est mon théâtre — *moins* les indécences et les allusions personnelles. Encore une fois, vous me faites beaucoup d'honneur; mais rendez-moi ce qui m'appartient. »

Pendant que l'ombre d'Aristophane murmure ces choses à l'oreille des critiques d'outre-Rhin, ceux de la patrie de Molière

disent en chœur : Aristophane, ce rieur, n'est pas assez moraliste pour être comique ; l'imagination, dans son théâtre, prévaut trop sur la satire des mœurs et sur la raison ; on n'est poète et poète comique que lorsque la Muse se fait psychologue et porte son flambeau jusqu'au fond du cœur humain. A la bonne heure encore ! Voilà une idée positive, et non plus seulement négative, du comique parfait. Mais que les critiques français ne s'avisent pas de dire qu'elle est *à priori*, de peur que l'ombre de Molière ne vienne aussi se moquer d'eux.

Les pièces de Molière nous font penser à celles d'Aristophane ou de Shakespeare, qui sont différentes ; et les pièces de Regnard, de Destouches, de Brueys, de Dancourt, de Lemercier, de Piron, d'Etienne, nous font penser à celles de Molière, qui sont plus parfaites. Les comédies d'un maître nous remettent en mémoire celles d'un autre maître, et les comédies d'une école celles de son chef. Nous pouvons établir une hiérarchie entre les diverses imitations d'un même modèle, parce que nous avons une commune mesure pour les comparer ; mais nous ne pouvons point établir de hiérarchie entre deux modèles, parce que nous n'imaginons pas d'exemplaire idéal supérieur à l'un et à l'autre. Il est vrai que nous pouvons découvrir des défauts dans l'un et dans l'autre ; mais il ne faut pas confondre la faculté d'apercevoir des taches au soleil avec celle de concevoir un soleil plus beau.

Je conclus que nos idées *à priori* de la perfection sont purement négatives, et que nos idées positives de la perfection sont purement empiriques.

Faisons toutefois cette réserve, qu'il ne s'agit que de nos idées à nous, humbles critiques. Car il est raisonnable de supposer dans le génie des grands poètes originaux des images idéales de leurs œuvres et des idées plus ou moins obscures, mais positives et *à priori* de la perfection, comparables à ces idées créatrices que la métaphysique platonicienne faisait résider dans l'intelligence divine. S'il existe un critique capable de concevoir avec clarté un idéal positivement supérieur aux œuvres de l'art, ce critique-là a du génie, mais un génie analogue à celui des poètes. Nous avons vu un rare et magnifique exemple de cette application du génie poétique à l'analyse littéraire dans la théorie hégélienne du chœur antique. Cette théorie, supérieure à la pratique

d'Eschyle et de Sophocle, est l'œuvre d'une imagination hors ligne; c'est une création idéale, et c'est en ce sens glorieux qu'*elle n'est point vraie*. Les grands métaphysiciens sont des poètes, et Hegel, en croyant écrire l'histoire de l'art, en a fait l'épopée.

Poursuivons notre œuvre de destruction. Lors même que la critique pourrait avoir une idée *à priori* et positive du comique parfait, elle n'aurait pas encore trouvé la pierre philosophale, j'entends un principe unique et absolu. Car une comédie pourrait être parfaite selon la définition sans être belle, ou belle sans être parfaite. Nous avons cité d'Uranie, dans *la Critique de l'École des femmes*, une remarque bien fine et bien juste : « J'ai remarqué une chose, disait cette femme d'esprit, c'est que ceux qui parlent le plus des règles et qui les savent mieux que les autres font des comédies que personne ne trouve belles. » S'il fallait accepter les oracles de Guillaume Schlegel et sa définition du comique, force nous serait bien de convenir que *le Roi de Cocagne* est plus parfait que *le Misanthrope;* mais *le Roi de Cocagne* n'en resterait pas moins une platitude, et *le Misanthrope* une merveille. Nous dirions bien : Rien ne manque à Vénus, ni les lys, ni les roses; rien ne manque au *Roi de Cocagne*, ni la folie, ni la bêtise, ni le mélange exquis de tous les éléments du comique. Mais s'il lui manque *ce charme secret dont l'œil est enchanté*, nous ne saurions nous empêcher d'aimer davantage, d'admirer davantage une pièce moins comique, moins folle et moins bête, mais plus belle.

La *perfection* d'une chose, c'est son harmonie intérieure, l'accord des moyens qui concourent à sa fin, l'union des qualités qui conviennent à son idée. Mais la *beauté* est essentiellement un charme secret, un *je ne sais quoi*. Nous ne pouvons ni la nier, ni la définir. Semblable à ces déesses d'Homère et de Virgile qui apparaissaient aux mortels, elle enchante nos yeux, subjugue nos cœurs; mais si nous voulons la saisir, nous embrassons une nuée :

> Ter frustra comprensa manus effugit imago,
> Par levibus ventis volucrique simillima somno.

Kant dit dans son langage exact et sévère : « La finalité objec

tive interne ou la perfection se rapproche du prédicat de la beauté, et c'est pourquoi de célèbres philosophes l'ont regardée comme identique avec la beauté, en y ajoutant cette condition, que l'esprit n'en eût qu'une conception confuse... Mais c'est une erreur de croire qu'entre le concept du beau et celui du parfait il n'y ait qu'une différence logique, c'est-à-dire que l'un soit confus et l'autre clair... La différence est spécifique... Un jugement de goût ne nous donne aucune connaissance de son objet, pas même une connaissance confuse... Le motif du jugement que nous portons sur le beau ne peut jamais être un concept, ni par conséquent le concept d'une fin déterminée... Pour décider si une chose est belle ou ne l'est pas, nous n'en rapportons pas la représentation à son objet au moyen de l'entendement et en vue d'une connaissance, mais au sujet et au sentiment du plaisir ou de la peine, au moyen de l'imagination. Notre jugement n'est pas logique, mais esthétique, c'est-à-dire que le principe qui le détermine est purement subjectif. »

Ne disons donc pas que nous comparons les chefs-d'œuvre de Molière à une certaine idée du beau qui existe dans notre esprit; car cette hypothèse est fausse et ce langage incorrect. Il est contradictoire de poser comme terme d'une comparaison une idée aussi indéterminée, dans l'esprit du commun des hommes, que celle de la beauté; quant aux philosophes qui l'ont définie, il faut les plaindre, si le fantôme de leur formule abstraite les poursuit durant la lecture du *Misanthrope*. Se laissent-ils aller au plaisir d'admirer sans se souvenir de leur formule? Il est démontré alors que le sentiment du beau n'est pas le résultat d'une opération logique.

Il n'y a point d'idée du beau; il n'y a point de notion rationnelle et *à priori* du comique ni de la comédie. Voyons maintenant ce qu'il faut penser d'une définition plus modeste, qui serait *à posteriori* et empirique.

Un certain nombre d'œuvres à la fois semblables et diverses sont comprises sous la dénomination commune de *comédies*. Il semble donc que, sous la diversité des formes particulières, toutes ces œuvres doivent avoir une essence commune, et que, pour dégager ce caractère général qui constitue le fond

de chacune d'elles, l'analyse et l'abstraction soient suffisantes.

Ici pourtant un scrupule m'inquiète et m'arrête. Je ne suis point sûr que le langage humain ne se trompe pas, et que toutes les œuvres qui portent le nom de comédies soient vraiment des comédies. Un philosophe m'affirme que *le Misanthrope* est une tragédie et *le Tartuffe* une satire. Le monde a beau se récrier et dire : « C'est absurde ! » je n'en sais rien ; Guillaume Schlegel est un homme de beaucoup d'esprit, de beaucoup de savoir, et le sens commun, le langage est faillible. Voilà deux autorités considérables qui se contredisent. Pour décider entre elles la question, il faudrait que j'eusse une notion *à priori* du comique et de la comédie. Mais cette notion est impossible. Quel étrange embarras ! Je me croyais hors de l'impasse, et d'abord je me trouve en plein cercle vicieux.

Passons sur cette première difficulté; supposons que rien ne fasse obstacle à une définition empirique de la comédie. Je dis qu'une telle définition est condamnée à être superficielle et insignifiante si elle est vraie, à être fausse si elle est intéressante et précise. Je ne suis pas sceptique au point de ne pas croire que des rivages de l'Attique à ceux de la Nouvelle-Hollande, depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à la consommation des siècles, on a ri partout et on rira toujours de voir un lourdaud perdre l'équilibre, un étranger faire des quiproquos, une vieille dame lutter contre le vent qui soulève ses jupes, un nain se baisser en passant sous un portique, un homme grave laisser tomber ses lunettes dans sa soupe. Je crois aussi que du commencement à la fin du monde, des bords de l'Atlantique et du grand Océan à ceux de toutes les mers intérieures, une comédie a été et sera une pièce dramatique, représentant des actions ridicules, des discours ridicules, des personnages ridicules, en un mot, le petit côté de la nature humaine; mais cela, je n'en suis pas aussi sûr. Voilà ma profession de foi; voilà mon idée *à posteriori* du comique et de la comédie. La voilà tout entière, et je trouverais bien hardi quelqu'un qui en croirait plus long sur cet article. Cependant les téméraires ne manquent pas, et leur audace m'étonne. Fénelon dit, et le Dictionnaire de l'Académie française a répété d'après lui, que « la comédie représente une action de la vie commune que l'on suppose s'être passée entre des personnes de

condition privée » : voilà une définition qui exclut du cercle de la comédie tout le théâtre politique d'Aristophane et tout le théâtre fantastique de Shakespeare. Mme de Staël écrit : « Le comique exprime l'empire de l'instinct physique sur l'existence morale. » Elle oublie donc Philaminte, Armande et Bélise, ainsi que Vadius, les pédants de Molière en général, et Alceste : rien que cela. Boileau définit la comédie : une peinture fine et fidèle des caractères, ne songeant pas ou ne voulant pas considérer qu'on chercherait en vain un caractère dans la plupart des pièces espagnoles, et que les caricatures de l'ancienne comédie n'étaient assurément ni fidèles ni fines.

Grecs et Latins, Anglais et Français, étrangers et nationaux, anciens et modernes, sont des hommes ; si les poètes sont des hommes aussi, s'ils méritent qu'on inscrive sur leurs œuvres ce beau vers de Térence :

Homo sum, humani nihil a me alienum puto,

on doit pouvoir noter dans leurs comédies un certain nombre de traits, d'expressions, de gestes comiques pour toutes les époques et pour toutes les nations. Certes ce travail aurait son utilité, et je crois que Molière en retirerait une singulière gloire. Pourtant ce n'est point la tâche la plus instructive que puisse se proposer la critique. Ce qui nous instruit surtout, ce n'est pas de savoir que Phidippide, ronflant dans cinq couvertures et rêvant courses et chevaux, pendant que Strepsiade, son père, compte en gémissant ses dépenses, serait encore comique sur une scène française[1] ; ou que ce valet espagnol énumérant ce qu'on épargne à recevoir de la main d'un maître un habit tout fait, aurait pu être un personnage de Ménandre[2] ; ou que les amis de Timon d'Athènes, refusant de le secourir dans sa détresse, font valoir pour justifier leur abandon des excuses que Molière aurait signées[3] ; ou que le Malade imaginaire éprouvant par une mort feinte l'affection des siens est une idée aussi vieille que la comédie, comme Schlegel le remarque avec un dédain absurde. Non, ce qui nous instruit surtout, c'est d'ap-

1. 1re scène des *Nuées*.
2. Calderon, *Maison à deux portes*.
3. Voy. tome I de cet ouvrage, page 216.

prendre qu'Aristophane ne développe pas d'intrigues, ne pein pas de caractères; que son comique est une gaieté sans frein et une fantaisie sans bornes poétisant la satire des mœurs publiques; qu'il est tantôt lyrique et tantôt grossier, à la fois cynique et charmant, tel enfin que Voltaire a pu l'appeler un bouffon indigne de présenter ses farces à la foire, et que Platon a pu dire : Les Grâces, choisissant un tombeau, trouvèrent l'âme d'Aristophane. Ce qui est instructif, c'est de montrer que les personnages de Calderon sont des idées abstraites, leurs discours une rhétorique pompeuse parée de toutes les splendeurs de la poésie, et le comique de ces pièces froides et brillantes un ingénieux imbroglio. Ce qui nous instruit, c'est la page où M. Guizot définit avec tant de netteté les caractères de la comédie shakespearienne[1], et celle où Henri Heine oppose si spirituellement ces caractères à la nature de l'esprit français[2]. Ce qui nous intéresse enfin, c'est de nous répéter, fût-ce pour la millième fois, que Molière seul a surpris le comique au sein de la nature, qu'il n'a pas cherché à dire de bons mots, à faire briller son imagination ou son esprit, mais à peindre le cœur humain et à être vrai, qu'en un mot son comique est un comique moral. Les caractères spéciaux de chaque grand poète et de chaque grand théâtre, voilà la seule chose vraiment instructive et intéressante dans les études de la critique; quant aux caractères généraux qui peuvent être communs à tous les théâtres et à tous les poètes, les prendre pour le principal objet de l'analyse littéraire, c'est, sous une apparence d'esprit philosophique, s'attacher à ce qui est superficiel, c'est poursuivre l'ombre pour le corps. La recherche des idées générales est la chimère du platonisme; Aristote n'a-t-il pas démontré aux platoniciens qu'en toutes choses l'étude des espèces est plus instructive que celle des genres, et qu'à mesure qu'on remplace davantage les abstractions et les généralités par des notions particulières et concrètes, on augmente, avec l'intensité de la vie, l'intensité de l'intérêt?

Ce que je viens de dire de l'idée du comique, je le dirai de l'idée de la poésie : fausse, si elle est originale et précise; vague et banale, si elle est vraie.

1. Voy. plus haut, p. 330.
2. Page 333.

Il n'est pas possible de la définir *à posteriori;* car on nie que toutes les œuvres en vers soient poétiques, on conteste que tous les genres même de versification le soient, et pour savoir où prendre les éléments de notre définition, pour décider si le poème didactique, la satire et la comédie nouvelle doivent être éliminés d'emblée, comme quelques-uns le veulent, il faudrait avoir une idée préalable de la poésie : ce qui fait un cercle vicieux.

Il n'est pas possible de la définir *à priori;* car on ne le peut qu'au moyen de la grande méthode des contraires, qui est, nous l'avons vu, une mauvaise plaisanterie de la logique. On oppose la poésie à la prose, mais qu'est-ce que la prose? et pourquoi ne l'opposerait-on pas aussi, comme Lessing l'a fait, aux arts du dessin, ou bien encore à la musique? Que sort-il de cette opposition? ce qu'on veut, suivant le terme de contradiction qu'on a choisi.

Les Allemands disent qu'il n'y a point de poésie quand la réalité est peinte telle qu'elle est, quand la raison gouverne et tempère l'imagination, quand les mathématiciens, les marchands, les notaires, bref les esprits exacts, positifs ou pratiques, ne font pas au poète l'honneur de ne l'entendre point. Quelle étrange étroitesse! Pourquoi restreindre le domaine de la poésie à celui de la fantaisie? Pourquoi défendre à l'imagination de faire alliance avec la raison et, si cela lui plaît, de se subordonner librement à elle? Pourquoi exclure Molière du céleste chœur, parce qu'il est le poète, non de quelques rêveurs, mais de l'humanité, et parce que sa pauvre servante le comprenait mieux que certains savants? Pourquoi Orgon, Tartuffe, Chrysale, Argan, Alceste, seraient-ils des objets moins dignes de la poésie qu'Obéron, Titania, Fleur-des-Pois ou Grain-de-Moutarde? Pourquoi la lune enfin serait-elle plus poétique que le soleil?

Mieux vaut s'en tenir aux vieilles définitions de la philosophie grecque et appeler la poésie une *imitation belle* avec Aristote, ou avec Platon une *création* : cela ne veut pas dire grand'chose et ne mène pas bien loin; mais au moins cela est vrai.

On voit maintenant la vanité de la méthode qui consiste à déterminer l'*idée* de la comédie pour montrer que Molière est ou n'est

pas comique, et à définir celle de la poésie pour faire voir qu'il est ou n'est pas poète[1]. Ce que je reproche aux critiques allemands, ce n'est point de préférer Shakespeare ou Aristophane à Molière, c'est d'avoir la prétention de fonder leur préférence sur la moindre raison de l'ordre logique. On est toujours libre de ne pas trouver une sauce excellente; mais, si nous la trouvons bonne, c'est perdre son temps et sa peine que de nous démontrer qu'elle est mauvaise et qu'une autre vaut mieux, soit d'après les règles du cuisinier *grec*, comme le voulait l'ancien dogmatisme, soit d'après l'idée de la sauce en général, comme le fait le nouveau.

Je me propose, toujours sur les pas de Molière et de Kant, de montrer dans le chapitre qui va suivre qu'il n'y a point d'autre principe de la critique littéraire que le goût, c'est-à-dire la liberté, avec tous ses périls d'erreur, avec l'esprit de prudence et les autres qualités que l'expérience et l'éducation peuvent lui faire acquérir, mais sans rien absolument qui relève de la science ni de la logique, sans gage aucun de certitude.

1. C'est en suivant une méthode exactement pareille que Lessing, grand définisseur, a porté sur la Fontaine un jugement célèbre par son absurdité. Il a défini la fable, et, en vertu de sa définition, il a démontré que l'auteur des *Animaux malades de la peste* n'est pas un bon fabuliste

III

ANALYSE DU GOUT CONSIDÉRÉ COMME PRINCIPE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

Comment Molière définit le goût dans *la Critique de l'École des femmes*. — Liberté du jugement de goût; sens et limites de cette liberté; union nécessaire du goût avec l'intelligence. — Comment se fait la culture du goût. — Les classiques. — Que le goût ne peut rien prouver logiquement, et que néanmoins il doit raisonner; fausseté de la maxime *De gustibus non disputandum*. — Double sens de ce mot, *perfectionnement* du goût : 1° élargissement; 2° épuration. — Impossibilité de concilier théoriquement ces deux choses, et nécessité de les admettre l'une et l'autre. — Antinomie de l'intelligence et de la sensibilité. — Que la sensibilité est l'âme de la critique; prétention vaine de l'école historique, qui veut la supprimer. — Services immenses rendus d'ailleurs par l'histoire à la critique littéraire.

Molière, dans *la Critique de l'Ecole des Femmes*, définit ainsi le goût : « Du simple bon sens naturel et du commerce de tout le beau monde on se fait une manière d'esprit qui, sans comparaison, juge plus finement des choses que tout le savoir enrouillé des pédants. » Cette *manière d'esprit* me remet en mémoire ce que Socrate, dans Platon, dit de la rhétorique. Au grand scandale de Gorgias et surtout de Polus, disciple naïf de ce rhéteur, Socrate ose avancer que la rhétorique n'est ni un art ni une science, et l'appelle *une espèce de routine*, ἐμπειρία τις. Car, dit-il, « c'est l'instinct qui la dirige et non des principes. Et, par les dieux, Polus! si je ne craignais de faire de la peine à Gorgias, je te dirais une chose ; mais j'ai peur que ce ne soit un peu impoli. — Quelle chose donc, Socrate, s'il te plaît? — C'est que la rhétorique me semble une profession du même genre que la cuisine. » La critique littéraire n'est point une science, et ce n'est pas un art non plus : c'est une espèce de routine ; le principe ou, pour mieux dire, l'instinct qui la dirige est une manière d'esprit, qu'on appelle le goût.

A égale distance de l'homme de goût se trouvent : d'une part le pédant, qui juge de la beauté d'une œuvre d'art non d'après l'impression directe que sa sensibilité a reçue, mais d'après des règles ou des théories ; d'autre part l'ignorant, le sot, qui s'en tient à la sensation pure dans ce qu'elle a de puéril et de superficiel. Par exemple, le sot est celui qui, à une représentation de *l'Ecole des Femmes*, voyant Arnolphe recevoir un coup par la maladresse d'un lourdaud qu'il a pris à son service à cause de sa simplicité, rit, non parce que ce coup est comique et tout à fait en situation, mais parce que c'est un coup ; le sot est encore celui qui, entendant le même Arnolphe faire à Agnès cette question d'un comique sublime :

Pourquoi ne m'aimer pas, madame l'impudente?

n'est point frappé de l'incomparable beauté du trait, mais ne prend plaisir qu'aux roulements d'yeux et aux contorsions du pauvre homme. Qu'un acteur, en traversant le théâtre, vienne à trébucher par hasard et tombe sur son nez, le sot s'amusera de cette chute autant que de la comédie elle-même. Ce personnage sans éducation et sans esprit, ce *sot*, en trois lettres qui disent tout, nous le connaissons pour l'avoir souvent rencontré ; il se nomme « le marquis » dans *la Critique de l'Ecole des Femmes*. Nous connaissons aussi le pédant, nous avons étudié et critiqué son rôle ; dans Molière, son nom est « monsieur Lysidas ». — Aussi loin du marquis que de M. Lysidas, aussi loin du sot que du pédant, voici maintenant la personne de goût : c'est celle qui, ayant un simple bon sens naturel, cultivé par le commerce du monde, dit Molière, et nous pouvons ajouter le commerce des livres, « se laisse aller de bonne foi aux choses qui la prennent par les entrailles ». Dans *la Critique de l'Ecole des Femmes* il y a un homme de goût, Dorante, et une femme de goût, Uranie.

Voyons-les à l'œuvre. M. Lysidas avait dit : « Peut-on souffrir une pièce qui pèche contre le nom propre des pièces de théâtre? Car enfin le nom de poème dramatique vient d'un mot grec qui signifie agir, pour montrer que la nature de ce poème consiste dans l'action ; et dans cette comédie-ci il ne se passe point d'actions, et tout consiste en des récits que vient faire ou Agnès ou

Horace. » Que répond Dorante? « Les récits eux-mêmes sont des actions, suivant la constitution du sujet; d'autant qu'ils sont tous faits innocemment, ces récits, à la personne intéressée, à Arnolphe, qui par là entre à tous coups dans une confusion à réjouir les spectateurs, et prend, à chaque nouvelle, toutes les mesures qu'il peut pour se parer du malheur qu'il craint. — Pour moi, ajoute Uranie, je trouve que la beauté du sujet de *l'Ecole des Femmes* consiste dans cette confidence perpétuelle; et ce qui me paraît assez plaisant, c'est qu'un homme qui a de l'esprit, et qui est averti de tout par une innocente qui est sa maîtresse et par un étourdi qui est son rival, ne puisse avec cela éviter ce qui lui arrive. »

M. Lysidas avait dit encore : « Est-il rien de si peu spirituel ou, pour mieux dire, rien de si bas, que quelques mots où tout le monde rit, et surtout celui des *enfants par l'oreille?* — L'auteur, répond Dorante, n'a pas mis cela pour être de soi un bon mot, mais seulement pour une chose qui caractérise l'homme. »

« La scène du valet et de la servante au-dedans de la maison n'est-elle pas d'une longueur ennuyeuse, et tout à fait impertinente? — Pour la scène d'Alain et de Georgette dans le logis, que quelques-uns ont trouvée longue et froide, il est certain qu'elle n'est pas sans raison, et de même qu'Arnolphe se trouve attrapé, pendant son voyage, par la pure innocence de sa maîtresse, il demeure, au retour, longtemps à sa porte par l'innocence de ses valets, afin qu'il soit partout puni par les choses dont il a cru faire la sûreté de ses précautions. »

Ainsi, Dorante et Uranie ne s'en tiennent pas à la sensation de plaisir que la comédie de Molière leur a fait éprouver; ils ne se bornent pas à répondre à ceux qui l'attaquent : « Cette comédie est fort belle ; je la trouve fort belle ; n'est-elle pas en effet la plus belle du monde? » Ils rendent compte de leur sentiment; ils jugent, ils raisonnent; ils ont une réponse nette et précise à toutes les objections du dogmatisme. Comment cela peut-il se faire? D'où viennent tant de fins aperçus, dont la variété piquante ne semble point impliquée dans la simple sensation du comique ni du beau? Où est le lien subtil entre l'impression agréable qui leur fait goûter *l'École des Femmes*, et les remarques si justes et si élégantes qui sortent de leur bouche sur la valeur dramatique

des récits d'Agnès et d'Horace, sur la logique profonde de l'art de Molière et sur la haute portée psychologique et morale de ce qu'on appelle ses plaisanteries ? Par quelle mystérieuse analyse ont-ils su tirer toutes ces choses du fait d'être émus et d'admirer ?

L'explication du mystère se trouve dans l'union intime du goût avec l'intelligence ; mais les lois de cette union, les conditions qui régissent les rapports de l'intelligence et du goût sont obscures.

Le jugement de goût est libre, en ce sens qu'il n'a rien de logique, ni par conséquent de nécessaire ; il ne se fonde point (pour parler le langage de Kant) sur un *concept*, c'est-à-dire sur une idée qui, s'imposant à la raison avec autorité, engendre une conséquence forcée. Mais de ce que le goût est libre par rapport aux prétendus principes, de ce qu'il ne dépend point de ces notions particulières de l'intelligence qu'on appelait autrefois règles et qu'on appelle aujourd'hui idéal, théories, etc., il ne s'ensuit pas que le goût soit indépendant de l'intelligence en général ; au contraire : « Par cela même, dit Kant, que le jugement de goût ne peut être déterminé par des concepts et des préceptes particuliers, le goût est précisément, de toutes les facultés et de tous les talents, celui qui a le plus besoin d'une culture générale. »

Il n'y a point de goût sans intelligence, et sans une intelligence cultivée. Le sot n'a pas de goût, l'ignorant n'a pas de goût ; le logicien qui s'est formé certaines idées et qui juge d'après ces idées, ne porte pas non plus un libre et pur jugement de goût : la véritable personne de goût, c'est cet homme poli, c'est cette femme distinguée, qui sent et qui juge à la fois, tout naturellement, sans savoir comment, de même qu'on respire sans effort et presque sans en avoir conscience. Pour jouir d'une liberté raisonnable et digne de ce nom, le goût doit franchement accepter la tutelle et la suprématie de l'intelligence. La distinction si souvent faite entre la vraie liberté, qui se soumet à des lois, et la fausse liberté, qui prétend rejeter toute espèce de joug, est d'une profonde justesse. On obéit toujours à quelque chose ; si ce n'est pas à la raison, c'est aux passions ; si ce n'est pas à la science et à ses lumières, c'est à l'ignorance et à ses préjugés : en sorte que cette prétendue liberté sans frein n'est qu'une ser-

vitude inconsciente. Le goût, affranchi des règles tyranniques et des formules étroites, doit donc, s'il ne veut pas retomber dans une servitude pire encore, se soumettre à la souveraineté douce et libérale de l'intelligence.

Comment se fait la culture générale du goût? elle se fait au moyen d'une étude comparée, aussi étendue et aussi approfondie qu'il se peut, des formes diverses que le beau a revêtues dans les différents âges et chez les différents peuples. Il faut faire, comme dit Sainte-Beuve, « son tour du monde », et se donner le spectacle des diverses littératures dans leur infinie variété.

Parmi les œuvres que nous présente l'histoire littéraire universelle, il y en a quelques-unes qui se recommandent particulièrement à notre attention par l'admiration générale et durable dont elles sont l'objet de la part des hommes. Cette admiration générale et durable est le seul indice que nous possédions pour savoir où est le beau, en dehors de l'impression produite sur notre sensibilité, et rien n'est plus faible qu'un tel criterium; car le consentement des hommes est sujet à des variations importantes et même à de complets revirements. L'histoire des réputations littéraires est à tout le moins l'histoire d'une onde, quand elle n'est pas l'histoire d'un flux et d'un reflux. Le XVIIIe siècle ne mettait pas Corneille à son rang et estimait Racine un peu plus qu'on ne le fait généralement aujourd'hui; Shakespeare est, de nouveau, très vivement discuté depuis quelques années, et les attaques de ses adversaires rencontrent une faveur secrète dans le public, las d'entendre toujours vanter ses perfections; la gloire d'Homère lui-même a eu ses périodes d'éclipse ou d'épreuve; le XIXe siècle n'a ni grandi ni diminué Molière, mais on a vu se produire, sous l'influence du romantisme, un changement de point de vue assez curieux dans l'évaluation comparative de ses œuvres : deux comédies, *le Malade imaginaire* et *Don Juan*, ont acquis de nos jours une valeur que nos pères ne songeaient pas à leur attribuer.

Les écrivains dont les œuvres se recommandent ainsi par une beauté *relativement universelle et éternelle* (si ces expressions contradictoires peuvent être hasardées), constituent dans la république des lettres l'élite de ceux qu'on nomme les

classiques. « On vante avec raison, dit Kant, les ouvrages des anciens comme des modèles, les auteurs en sont appelés classiques et forment, parmi les écrivains, comme une noblesse dont les exemples sont des lois pour le peuple... Le goût a besoin d'apprendre par des exemples ce qui, dans le progrès général de la culture, a obtenu le plus long assentiment, s'il ne veut pas redevenir bientôt inculte et retomber dans la grossièreté de ses premiers essais. » Les classiques sont donc les grands exemplaires d'après lesquels surtout le goût doit se former ; mais les classiques ne sont pas les anciens seulement, et le judicieux conseil de Kant n'est pas suffisamment large. Ce qui rend la plupart des définitions de ce mot si peu satisfaisantes, c'est qu'on y introduit trop d'éléments négatifs, des conditions de régularité, de sagesse, de pondération, de mesure, qui les font trop étroites et trop exclusives. Sainte-Beuve l'a senti, et dans sa charmante causerie intitulée « Qu'est-ce qu'un classique ? » cherchant pour ce terme une définition *flottante* et *généreuse*, il dit excellement :

« Un vrai classique, comme j'aimerais à l'entendre définir, c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus, qui a découvert quelque vérité morale non équivoque, ou ressaisi quelque passion éternelle dans ce cœur où tout semblait connu et exploré ; qui a rendu sa pensée, son observation ou son invention sous une forme n'importe laquelle, mais large et grande, fine et sensée, saine et belle en soi ; qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologismes, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges. »

Cette définition a l'avantage de s'appliquer aussi bien et même mieux encore à Shakespeare qu'à Racine. « Les plus grands noms qu'on aperçoit au début des littératures sont ceux qui dérangent et choquent le plus certaines idées restreintes qu'on a voulu donner du beau et du convenable en poésie. Shakespeare est-il un classique, par exemple ? Oui, il l'est aujourd'hui pour l'Angleterre et pour le monde ; mais du temps de Pope, il ne l'était pas. » Il en est de Molière comme de Shakespeare. « Le moins classique, en apparence, des quatre grands poètes de Louis XIV était Molière ; on l'applaudissait alors bien plus qu'on ne l'esti-

mait; on le goûtait sans savoir son prix. Le moins classique après lui semblait la Fontaine; et voyez après deux siècles ce qui, pour tous deux, en est advenu : bien avant Boileau, même avant Racine, ne sont-ils pas aujourd'hui unanimement reconnus les plus féconds et les plus riches pour les traits d'une morale universelle? »

Molière étant à nous, la consécration de sa qualité de classique par un étranger a naturellement plus de prix que celle qu'il reçoit de la main d'un Français, et je ne veux pas manquer cette occasion de citer Gœthe de nouveau : « Il ne faut pas étudier nos contemporains et nos rivaux, disait Gœthe, mais les grands hommes du temps passé, dont les ouvrages ont conservé depuis des siècles même valeur et même considération... S'il y a quelque part une poésie comique, Molière doit être mis au rang le plus glorieux dans la première classe des grands poètes comiques. Naturel exquis, soin des développements, habileté d'exécution, voilà les qualités qui règnent chez lui avec une harmonie parfaite; quel plus grand éloge peut-on faire d'un artiste?.. Molière est un homme unique; ses pièces touchent à la tragédie. Son *Avare*, où le vice détruit toute affection, toute piété entre le père et le fils, a une profondeur extraordinaire et est tragique au plus haut degré... Dans une pièce de théâtre chaque situation doit être importante en elle-même et ouvrir une perspective sur une situation plus importante encore. Le *Tartuffe* est, sous ce rapport, un modèle. Quelle exposition que la première scène! Tout est intéressant dès le début et fait pressentir des événements graves. L'exposition de *Minna de Barnhelm* de Lessing est fort belle aussi; mais celle du *Tartuffe* est unique au monde, c'est en ce genre ce qu'il y a de plus excellent. »

L'étude comparée des formes littéraires les plus diverses, et particulièrement des formes classiques : voilà donc le moyen de cultiver le goût, cette « *manière d'esprit* qui, sans comparaison, juge plus finement des choses que tout le savoir enrouillé des pédants »; ce que Pascal nommait l'esprit de finesse dans son opposition avec l'esprit géométrique.

Dans la comédie de Molière, la logique de M. Lysidas est sans prise sur la finesse de Dorante et d'Uranie, et réciproquement,

la finesse de Dorante et d'Uranie est sans influence sur la logique de M. Lysidas. En effet, l'esprit de finesse et l'esprit de géométrie ne peuvent rien l'un sur l'autre ; la critique littéraire qui se fonde sur le goût et celle qui procède par voie de dialectique sont condamnées à une mutuelle impuissance. « On voit à peine les choses de finesse, écrit Pascal ; on les sent plutôt qu'on ne les voit ; on a des peines infinies à les faire sentir à ceux qui ne les sentent pas d'eux-mêmes... On ne peut les démontrer par ordre comme en géométrie, parce qu'on n'en possède pas les principes et que ce serait une chose infinie de l'entreprendre. Il faut tout d'un coup voir la chose d'un seul regard, et non par progrès de raisonnement. »

M. Lysidas, je veux dire l'esprit de géométrie, démontre que Molière n'est ni un comique ni un poète, comme on démontre le carré de l'hypoténuse : Uranie et Dorante, j'entends l'esprit de finesse, ne sont pas de cette force ; il leur est absolument impossible de prouver que Molière soit un poète comique ; mais ils s'y résignent, en considérant que les vérités les plus simples, comme les vérités les plus hautes, ne sont pas susceptibles d'une démonstration rationnelle, et que pour prouver qu'il fait jour, comme pour prouver Dieu, il ne faut point raisonner, mais ouvrir les yeux et sentir. Les preuves les plus convaincantes de M. Lysidas sont perdues pour Dorante et pour Uranie, comme celles de ce sophiste qui niait le mouvement : les preuves les plus persuasives de Dorante et d'Uranie sont perdues pour M. Lysidas, comme le seraient celles d'un homme éloquent qui voudrait par ses discours expliquer et faire sentir la lumière à un aveugle. Le pouvoir que le texte a par lui-même pour remplir tous les hommes, sains de corps et d'esprit, du sentiment de sa beauté, le commentaire ne l'a point pour rendre cette beauté sensible aux esprits rebelles et aux cœurs indifférents. Ceux qui ne voient pas le génie de Molière dans *le Misanthrope*, ne le découvrent point dans les analyses de la critique ; ceux qui ne voient pas l'astre du jour au firmament, ne l'aperçoivent point à travers le prisme qui le décompose en sept couleurs.

Pénétré du sentiment de son impuissance, le goût se taira-t-il? Non. Quel que soit le peu d'effet immédiat de ses arguments, il a le droit et même le devoir de disputer, parce que, s'il n'a point

de fondement logique, il est néanmoins fondé en raison. Croire qu'on a raison, avoir l'âme remplie d'une certitude intime qui défie tous les doutes, brûler du désir de la communiquer à autrui, être d'humeur batailleuse et même un peu intolérante : c'est là un caractère distinctif, essentiel du pur jugement de goût, et il n'y a rien de plus faux dans l'ordre esthétique que la maxime : *De gustibus non disputandum.* « Il est une vérité, dit Kant, dont, avant tout, il faut se bien convaincre : un jugement de goût en matière de beau *exige de chacun* la même satisfaction, sans se fonder sur un concept ; et ce droit à l'universalité est si essentiel au jugement par lequel nous déclarons une chose *belle*, que, si nous ne l'y concevions pas, il ne nous viendrait jamais à la pensée d'employer cette expression ; nous rapporterions alors à l'agréable tout ce qui nous plairait sans concept ; car en fait d'agréable on laisse chacun suivre son humeur, et nul n'exige que les autres tombent d'accord avec lui sur son jugement de goût, comme il arrive toujours au sujet d'un jugement de goût sur la beauté... Le goût esthétique *exige l'universalité* pour chacun de ses jugements, et le dissentiment entre ceux qui jugent ne porte pas sur la possibilité de ce droit, mais sur l'application qu'on en fait dans les cas particuliers. »

Amusons-nous, pour animer ces abstractions par un exemple, à personnifier poétiquement le goût dans l'aimable Uranie de *la Critique de l'École des Femmes*, et supposons que cette femme d'esprit ait invité à sa table quelques-uns de ses ennemis familiers, qui sont aussi les nôtres, les philosophes allemands. — Si entre les convives la discussion tombait, comme il arrive souvent même entre des convives philosophes, sur les qualités agréables d'un vin, Uranie arrêterait la controverse en disant : « Messieurs, vous paraissez oublier ce que vous avez écrit dans vos livres, qu'en matière de goût physique il ne faut point disputer. » Et si, la conversation passant de vins d'Europe aux fleuves du nouveau monde, les buveurs échauffés agitaient en tumulte la question de savoir si le Tennessee se jette dans l'Ohio ou dans le Mississipi, Uranie terminerait encore le débat ; elle enverrait Galopin chercher un atlas, et tout le monde serait bientôt convaincu et en paix. Mais, sur Molière, sur les choses de l'art, comment clore la dispute, et comment ne pas

disputer? Si Uranie prétend que l'auteur du *Tartuffe*, du *Misanthrope*, de *l'École des Femmes*, est un grand comique, un grand poète, et si Guillaume Schlegel ou Jean-Paul le conteste, est-ce l'*Esthétique* de Hegel que Galopin ira chercher pour décider la question? Il n'y a point d'idée du comique, il n'y a point d'idée du beau, il n'y a point d'idée de la poésie; mais il y a des intelligences qui comprennent diversement la poésie, le comique, le beau : la dispute est donc nécessaire, et la dispute est interminable.

Uranie cependant ne perd pas courage. Loin de se renfermer dans un vain et dédaigneux silence, elle accepte de bonne grâce la nécessité d'une discussion sans terme possible. Elle sait qu'elle ne convaincra pas directement des logiciens; mais elle sait aussi que plus ses idées seront nombreuses, variées, justes et frappantes, plus elle aura d'action lente et inavouée sur l'intelligence des hommes savants qui l'écoutent et la contredisent. Oui, ce succès-là, elle peut raisonnablement l'espérer, et il vaut la peine qu'on le tente. C'est un défaut d'intelligence, il faut bien le reconnaître, qui tient caché aux regards de Schlegel, de Jean-Paul et de Hegel lui-même l'ordre particulier de beauté exprimé dans les comédies de Molière; avoir trop d'esprit, c'est exactement la même chose que de ne pas avoir assez d'esprit. Si leur intelligence est capable de s'agrandir et de se compléter, pourquoi Uranie ne contribuerait-elle pas à ce progrès par la richesse de sa conversation? Laissez-la parler, et peu à peu, sans qu'ils s'en rendent compte, sans qu'ils s'en doutent, l'esprit de ces profonds métaphysiciens deviendra plus libre et plus large, leurs préjugés tomberont, leur éducation s'achèvera. Ils se seront instruits à l'école de cette femme sensée et spirituelle. Alors, s'ils rouvrent Molière, peut-être seront-ils frappés de ses beautés; mais ils se garderont bien de reconnaître qu'ils doivent cette révélation à Uranie, et ils continueront de disputer fort et ferme avec elle pour couvrir leur retraite et soutenir l'honneur de la logique.

« On disputera fort et ferme de part et d'autre, sans que personne se rende : » tel est le programme des acteurs de *la Critique de l'École des Femmes*; mais, quand la compagnie s'est dispersée et que chacun est rentré chez soi, c'est alors qu'on réfléchit et qu'on se rend tout bas à la raison. Si les disputes de

goût ne laissent jamais sur la place un vainqueur et un vaincu, elles font quelque chose de bien plus utile : elles laissent dans l'esprit des adversaires des idées nouvelles qui germeront. Dans la discussion on s'échauffe, on n'écoute pas, on va au delà de sa pensée, et, croyant lui donner plus de force, en l'exagérant on l'affaiblit ; mais, le soir, on se dit en se couchant : « Il pourrait bien y avoir quelque chose de vrai dans ce que j'entendais dire ce matin ; voilà une idée qui ne m'était jamais venue ; voilà un fait que j'ignorais ; voilà un rapprochement nouveau qui m'a frappé ; voilà un point de vue où je ne m'étais pas encore mis ; il faudra songer à cela. » Là-dessus on s'endort, et comme la nuit est bonne conseillère, on s'éveille ayant fait un pas de plus dans le chemin de la vérité.

Tel est le genre de victoire que l'éloquence du goût peut remporter. Uranie n'est point un géomètre, répétant la démonstration d'un théorème, remontant aux principes, redescendant aux conséquences, jusqu'à ce qu'il ait forcé la conviction : je la comparerais plutôt à un orateur sacré, plein de grâce et de modestie, qui compte sa propre parole pour rien et croit avoir fait par ses commentaires tout ce qu'il peut faire, s'il persuade à ses auditeurs de sonder d'un cœur et d'un esprit purs le texte de la Parole divine.

Le goût étant avec l'intelligence dans un rapport de dépendance très étroit, à mesure que l'intelligence se développe le goût se *perfectionne*. Mais que faut-il entendre par là? deux choses très différentes : d'une part, que le goût *s'élargit*; de l'autre, qu'il *s'épure*. La première de ces idées est claire comme le jour.

Le goût s'élargit ; c'est tout simple : plus l'instruction d'un homme est étendue et son intelligence ouverte, plus il sait apprécier d'œuvres, d'écrivains, de styles, d'écoles, de littératures, de siècles, d'esprits nationaux, d'esprits individuels et de formes diverses de la beauté. Cette capacité de jouir de tout est une source de bonheur et une marque de sagesse. Le sage se défie de son jugement quand il blâme et s'y abandonne avec confiance quand il loue, sachant combien le blâme est plus commun, plus aisé, partant plus sujet à erreur, que l'éloge. « Si quelqu'un, écrit Kant, ne trouve pas beau un édifice ou un poème que van-

tent mille suffrages, il devra commencer à douter qu'il ait suffisamment cultivé son goût par la connaissance d'un nombre assez considérable d'objets de cette espèce.» L'homme de goût, qui est en même temps un homme de sens, inquiet de voir qu'il ne comprend pas encore la beauté d'un ouvrage vanté de tout un peuple ou seulement de quelques personnes éclairées, garde un silence modeste; il doute de lui-même; il se demande, comme Kant le lui conseille, s'il a suffisamment cultivé son goût par l'étude et la comparaison des beautés de l'espèce dont il s'agit; puis il étudie, il compare, et attend d'avoir mieux compris. Il ne croit pas avoir raison contre tout le monde. Bien plus : qu'un seul bon juge loue ce qu'il condamne, il ne croira pas avoir raison contre lui; car il sait qu'il faut plus d'intelligence pour pénétrer jusqu'au beau que pour s'arrêter aux taches qui en obscurcissent la splendeur, et que, la laideur fût-elle dominante, il y a plus d'esprit dans la bonté qui cherche encore et découvre quelque chose à louer, que dans la sévérité facile qui condamne tout.

Nous comprenons trop bien le perfectionnement du goût, en tant que ce perfectionnement est un progrès dans le sens de plus de libéralité et de largeur, pour qu'il soit utile d'insister sur ce point; rien de plus clair, je le répète, que cette première idée : le goût s'élargit. — Il n'en est pas de même de la seconde : le goût s'épure. Qui dit épuration dit le contraire d'élargissement, et la contradiction devient plus sensible encore si au mot « s'épure » on substitue le mot « s'affine ». Comment le goût peut-il à la fois s'élargir et s'épurer, s'élargir et s'affiner?

Dans l'impossibilité de concilier ces deux termes, on a généralement supprimé l'un ou l'autre et créé ainsi une situation des plus nettes. Autrefois, on n'avait pas même l'idée que le goût dût devenir plus large par la culture. Trop de largeur était considéré plutôt comme un trait de nature, de barbarie, d'ignorance, et l'éducation avait pour but unique de rendre l'esprit plus délicat; les gens de goût alors étaient les *dégoûtés*. Le type de l'homme de goût, ainsi entendu, est ce Damis dont Célimène a tracé pour tous les âges le portrait, dans *le Misanthrope :*

Depuis que dans la tête il s'est mis d'être habile,
Rien ne touche son goût, tant il est difficile;
Il veut voir des défauts à tout ce qu'on écrit,

Et pense que louer n'est pas d'un bel esprit;
Que c'est être savant que trouver à redire,
Qu'il n'appartient qu'aux sots d'admirer et de rire,
Et qu'en n'approuvant rien des ouvrages du temps
Il se met au-dessus de tous les autres gens.

L'ancien dogmatisme enseignait qu'il y a un bon et un mauvais goût, déterminait les règles du bon goût et en montrait l'application dans un petit nombre de classiques qu'il proposait comme les seuls modèles, après les avoir corrigés. Mais cette vieille rhétorique est tombée en ruines le jour où une connaissance plus étendue des littératures a fait voir que les formes de l'art sont infiniment diverses, qu'il n'y a point d'étalon de la beauté, et que tout le principe de la distinction du bon et du mauvais goût se réduisait à cette prétention naïve : le bon goût, c'est le mien; le mauvais goût, c'est le vôtre. — Aujourd'hui, on évite de parler d'un bon et d'un mauvais goût, sentant combien il est difficile de mettre cette distinction à l'abri du reproche d'arbitraire et de lui donner un fondement rationnel. Tant qu'il s'agit d'admirer et de louer, nous avons dans le consentement d'un grand nombre d'hommes ou de quelques personnes éclairées une espèce de criterium, et dans cette réflexion, qu'il faut plus d'intelligence pour découvrir les qualités que pour apercevoir les défauts, une règle assurément fort sage; mais, en matière de blâme, toute apparence de criterium et de règle nous manque absolument, et nous errons à l'aventure dans les ténèbres de la pure subjectivité. L'impossibilité bien reconnue de concilier un goût pur avec un goût large nous a donc fait tomber dans l'autre extrême; nous avons supprimé l'idée importune d'épuration, et tandis qu'autrefois les plus gens de goût étaient les plus dégoûtés, les plus gens de goût sont aujourd'hui ceux dont l'estomac est à toute épreuve comme le palais.

Où est le secret de l'accord logique entre les deux grandes qualités contradictoires du goût? j'avoue que je ne le connais point; mais toutes deux sont légitimes, toutes deux doivent donc vivre et s'arranger ensemble comme elles pourront : supprimer l'une, c'est faire offense à la raison; supprimer l'autre, c'est faire violence à la nature. Louons, aimons les beautés les plus diverses; mais conservons et affirmons hautement notre droit de blâmer, de haïr tout ce qui nous semble laid, mauvais, médiocre, faux, affecté,

commun, prétentieux, vide, froid, déclamatoire, boursouflé, ridicule. En blâmant ainsi, nous pourrons nous tromper, je l'avoue, et gravement; il pourra nous arriver de mettre notre aversion déclarée là même où un regard plus perçant et plus sûr nous fera découvrir plus tard des raisons d'admirer; mais qu'y faire? l'erreur est le fâcheux privilège des êtres libres, et tout le domaine de l'art et du goût est un pays de liberté. Nous nous tromperons, soit; mais nous exercerons notre droit de censure : la perfection du sentiment littéraire est à ce prix, et qui n'est pas capable de vives impatiences et d'antipathies fortes n'est pas capable non plus de vraies admirations. Il est impossible de préconiser, au nom du goût, une tolérance universelle, une prodigalité banale de louanges qui n'est que de l'indifférence et qui, en peu de temps, émousse et anéantit le sens du beau :

> Sur quelque préférence une estime se fonde,
> Et c'est n'estimer rien qu'estimer tout le monde.

En littérature, comme à table, il n'est pas de bon ton d'avoir un appétit goulu, et quand on me vante le *grand goût* de quelqu'un, il me semble toujours entendre les deux premières syllabes du nom du père de Gargantua. Sainte-Beuve, après avoir recommandé aux libres esprits de faire leur tour du monde pour se donner le spectacle des diverses littératures dans leur variété infinie, ajoute : « Il faut choisir; la première condition du goût, après avoir tout compris, est de ne pas voyager sans cesse, mais de s'asseoir une fois et de se fixer. Rien ne blase et n'éteint plus le goût que les voyages sans fin. L'esprit poétique n'est pas le *Juif errant.* » Voltaire n'avait pas tort de trouver qu'on ne perd rien à être difficile, et qu'il n'y a en poésie de vrai plaisir que pour les connaisseurs que la culture de leur esprit et la finesse de leur organisation rendent le plus sensibles à toutes sortes de défauts. Quand, par exemple, Gœthe déclare que Klopstock n'avait aucun goût, aucun talent pour voir le monde et pour le peindre; quand il trouve *ridicule* cette ode où le poète suppose une course entre la muse allemande et la muse britannique; quand il ne peut supporter « l'image qu'offrent ces deux jeunes filles, courant à toutes jambes en faisant de grands pas et en soulevant la poussière avec leurs pieds » : il est vrai qu'à ce moment-là Gœthe

éprouve moins de plaisir que madame de Staël, qui traduit avec enthousiasme cette même ode et déclare *fort heureux* tout ce que Gœthe trouve ridicule. Mais cet avantage que Gœthe perd un moment, il le recouvre au centuple le moment d'après, quand la lecture d'un pur chef-d'œuvre de l'art grec fait couler à longs traits dans tous ses sens et dans son âme des délices que peut-être ne goûta jamais madame de Staël.

> Les délicats sont malheureux;
> Rien ne saurait les satisfaire,

a dit La Fontaine: non, ils sont heureux à leurs heures, et ils préfèrent leurs rares et vives jouissances à celles des gens que tout satisfait.

L'antinomie qui rend le problème du goût logiquement insoluble apparaît aussi sous la forme d'une contradiction naturelle entre l'intelligence et la sensibilité.

L'intelligence est froide; c'est une lumière sans flamme; elle ne s'étonne et ne s'offense de rien, parce qu'elle comprend tout, et, par la même raison, elle n'admire et ne loue jamais que modérément: grand signe de médiocrité chez un critique, s'il faut en croire Vauvenargues. « L'enthousiasme, disait Suard, est la seule manière de sentir les arts; qui n'est que juste, est froid. » La sensibilité, au contraire, est une source d'erreurs pour la critique, mais en même temps c'est un principe de vie. « Qu'est-ce que la sensibilité, s'écrie Diderot, qui s'y connaissait, sinon cette disposition compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l'imagination, de la délicatesse des nerfs, qui incline à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, à être fou? Multipliez les âmes sensibles, et vous multiplierez dans la même proportion les éloges et les blâmes outrés. » Diderot n'a point tort de maudire la sensibilité comme une source d'erreurs; mais Mlle de Lespinasse a raison de l'exalter comme un principe de vie:

« Si je suis exagérée, écrivait cette femme passionnée, je ne suis jamais exclusive, et savez-vous pourquoi? c'est que c'est mon âme qui loue, c'est que je hais le dénigrement, et que

d'ailleurs je suis assez heureuse pour aimer à la folie les choses qui paraissent le plus opposées... J'aimerai le paisible, le doux Gessner; il portera le calme et la paix dans mon âme; et j'adorerai le passionné Jean-Jacques, parce qu'il agitera mon âme... je l'aimerai même pour ses défauts; je lui saurai gré de me séduire au point de m'égarer... J'admirerai dans *Clarisse* la noble simplicité de Richardson; et dans Marivaux j'irai jusqu'à aimer sa manière et même son affectation, qui est souvent originale et piquante, et qui est toujours spirituelle. J'aime Racine avec passion, et il y a dans Shakespeare des morceaux qui m'ont transportée; et ces deux hommes-là sont absolument opposés: on est attiré, entraîné par le goût de Racine, par l'élégance, la sensibilité et le charme de sa diction; et Shakespeare dégoûte, rebute par la barbarie de son goût; mais aussi on est enlevé, surpris, frappé de la vigueur de son originalité et de son élévation dans de certains endroits: oh! permettez-moi donc d'aimer l'un et l'autre. J'aime la naïveté, la simplicité de la Fontaine, et j'aime aussi le fin, l'ingénieux et le spirituel Lamotte. Enfin, je ne finirais point, si je parcourais tous les genres; car je dirais que je raffole du bon Plutarque et que j'estime le sévère la Rochefoucauld; j'aime le décousu de Montaigne, et j'aime aussi l'ordre et la méthode d'Helvétius... Souffrez que je dise, que je répète que je ne juge rien, mais que je sens tout; et c'est ce qui fait que vous ne m'entendez jamais dire: Cela est bon, cela est mauvais; mais je dis mille fois par jour: J'aime; oui, j'aime et j'aimerai à aimer autant que je respirerai, et je dirai de tout ce que disait une femme d'esprit en parlant de ses deux neveux: « J'aime mon neveu l'aîné parce qu'il a de l'esprit, et j'aime mon neveu le cadet parce qu'il est bête. »

La contradiction au sujet de laquelle Mlle de Lespinasse croyait devoir faire son apologie, l'amour des choses les plus opposées, n'a rien qui choque notre goût moderne, habitué en ce genre à tous les excès et à tous les paradoxes. Mais comment concilier l'esprit de largeur, propre à l'intelligence, avec la sensibilité, quand celle-ci, au lieu de tout aimer avec un généreux enthousiasme, se dégoûte et s'irrite, exclut, préfère et choisit? Encore une fois je ne concilie point ces deux choses, je constate seulement leur coexistence et j'en affirme la nécessité. Tout critique complet doit unir

l'intelligence, qui admet tout parce qu'elle comprend tout, avec la sensibilité, qui a ses étroitesses naturelles. La critique littéraire n'est pas une science; elle ne possède pas la certitude logique et elle a de quoi s'en consoler, puisque ce qu'elle perd de ce côté-là elle le regagne en originalité personnelle, en éloquence, j'allais dire en invention et en génie : qu'elle prenne donc franchement son parti d'une condition si acceptable, et qu'elle réclame en toutes lettres *son droit d'erreur*, *le droit qu'elle a de se tromper*, qui n'est autre chose en définitive que le droit même de la liberté.

Est-il donc si difficile de consentir à être homme, c'est-à-dire faillible et limité? Non seulement personne n'a l'âme assez bonne pour apercevoir dans chaque œuvre de la médiocrité ce *coin de talent* qu'avec un peu de patience, disait Mme de Sévigné, on finit toujours par découvrir; mais personne n'a l'esprit assez grand pour comprendre et pour aimer toutes les œuvres du génie. Mlle de Lespinasse a beau dire, elle avait ses limites aussi. Si nous faisons candidement notre examen de conscience, nous découvrirons dans l'art et dans la littérature plus d'un auteur du premier ordre, auquel nous rendons bien par convenance le tribut de notre hommage avec le reste du genre humain, mais que nous ne pouvons pas aimer d'un amour vraiment personnel et sincère. Et ce ne sont pas seulement les esprits inférieurs qui ont ces bornes-là : les plus grands et les plus forts n'échappent point à ce que j'ose à peine appeler une faiblesse en voyant combien cette faiblesse est naturelle; si naturelle, en vérité, qu'un homme qui en serait exempt serait en dehors de l'humanité, soit au-dessus d'elle une pure intelligence, soit au-dessous d'elle une chose insensible.

Reculons tant que nous pourrons nos limites, mais ayons la bonne foi de les reconnaître et le bon sens de les accepter. Il n'est pas plus possible qu'un homme ait tous les goûts qu'il n'est possible qu'un homme possède toutes les vérités. Les uns sont attirés par la perfection et la grâce, les autres par la puissance et la grandeur; celui-ci par Racine, par Raphaël et par Mozart, celui-là par Corneille, par Michel-Ange et par Beethoven; vous préférez Shakespeare et les romantiques clartés de la lune (je répète le refrain de la chanson de Heine) : nous aimons mieux Molière et l'éclat du soleil. Qui aime tout également n'aime rien, et

cette belle équité dont il se vante n'est que l'équité de l'indifférence.

Notre siècle a vu se former une grande école de critique littéraire qui, frappée de l'incertitude des jugements de goût et convaincue du néant de tout dogmatisme, a dit : A quoi bon la sensibilité? l'intelligence suffit. La sensibilité ne peut que nuire en mêlant ses fumées à la pure lumière de la science. Les choses sont ce qu'elles sont, et nous n'y changerons rien. N'est-ce pas assez de savoir pourquoi les choses sont ce qu'elles sont? Que pouvons-nous désirer de plus? Quelle paix cette intelligence donne au cœur de l'homme! Et quelle faiblesse de s'étonner, de s'impatienter, de s'indigner, d'avoir des dédains, des exclusions, d'avoir même des faveurs et des préférences!

L'école historique a donc tenté d'éliminer de la critique littéraire cette cause d'erreur, la sensibilité, de n'admettre que l'intelligence pure et simple des faits, et de reconstituer ainsi l'édifice de la science sur des bases solides et positives; mais proscrire la sensibilité de la critique, c'est *tuer son âme* : cela, l'école historique ne pouvait pas le faire et ne l'a point fait. D'ailleurs, on ne la remerciera jamais assez des services que sa ferme raison nous a rendus. En aucun temps, la critique littéraire n'a montré un plus libéral esprit d'intelligence, de sympathie et de charité universelle, que celui qui l'anime aujourd'hui. Comme elles sont loin de nous ces querelles qui passionnaient nos pères, querelle des anciens et des modernes, querelle des classiques et des romantiques, querelle des nationaux et des étrangers! Nous avons appris à aimer les anciens et les modernes, les classiques et les romantiques, les auteurs de notre patrie et ceux des pays étrangers. Nous croyons à la fraternité des peuples (au moins dans le domaine des choses de l'esprit), à la fraternité des grands hommes, sinon des hommes, à la fraternité de tous les génies et de toutes les gloires. Nous sentons que nous sommes « concitoyens de toute âme qui pense[1] », et nous savons voir dans les premiers poètes de chaque contrée les poètes du genre humain.

1. Lamartine.

Nous ne fabriquons plus avec nos préjugés, nos passions exclusives et nos idées étroites, un certain type artificiel du beau, appelé *modèle* ou *idéal*, pour y comparer pédantesquement les œuvres que nous voulons juger : nous nous élançons sur les ondes de la réalité toujours changeante, nous parcourons sa surface et nous en admirons l'étendue, nous plongeons dans son sein et nous sommes éblouis des richesses de cet abîme sans fond.

La lumière qui nous guide dans ce grand voyage d'exploration, c'est l'histoire. C'est elle qui, nous faisant connaître d'avance les mœurs, les institutions, les croyances, les idées de tous les pays du monde, nous met en garde contre l'étonnement naïf et les injustes préventions de l'ignorance; c'est l'histoire qui nous apprend à dépouiller nos préjugés français quand nous mettons le pied en Angleterre, nos préjugés anglais quand nous descendons sur le sol de France; c'est elle qui nous empêche d'aborder une époque avec l'esprit d'une autre époque, de demander à la cour d'Élisabeth le théâtre de Racine et de chercher celui de Shakespeare au siècle de Louis XIV; c'est elle enfin qui, nous montrant dans tous les arts et dans toutes les littératures des fragments de la beauté universelle, dans toutes les philosophies et dans toutes les religions des fragments de la vérité absolue, nous remplit d'une si pieuse admiration pour la vénérable antiquité, que nous tombons à genoux à l'aspect des rives de la Grèce, prêts à faire, peu s'en faut, une libation aux dieux! Les dernières grandes découvertes de l'histoire nous ont appris que cette Grèce si glorieuse n'était cependant pas le premier berceau de la civilisation du monde; elles nous ont révélé chez les poètes et les philosophes de l'antique Orient la morale la plus pure, la poésie la plus riche, la métaphysique la plus haute, et en nous faisant perdre un peu de notre orgueil occidental, elles ont resserré les liens de la grande famille humaine.

IV

DU COMIQUE ET DE LA POÉSIE DANS MOLIÈRE ET DANS SHAKESPEARE.

L'imitation de la nature recommandée par Shakespeare et par Molière. — Comment Shakespeare n'a pas suivi son propre précepte dans ses comédies. — Comment Molière est supérieur à tous les autres poètes comiques par la vérité de ses traits. — Rareté des jeux d'esprit dans son théâtre. — Sérieux de Molière et de l'esprit français. — Que néanmoins la raison de Molière et du XVIIe siècle n'est pas la plu haute qui se puisse concevoir. — La poésie de Molière. — Différence entre la fantaisie et la poésie. — La pastorale dans Shakespeare et dans Molière. — Jugements de Victor Hugo et de Sainte-Beuve sur le style de Molière. — Poésie du *Misanthrope*.

Nous savons maintenant que la seule méthode en critique littéraire est l'usage libre et intelligent du goût, avec les périls d'erreur auxquels la liberté est toujours exposée, avec l'esprit de prudence que l'expérience acquiert, avec les lumières que donne l'instruction en général et particulièrement l'histoire. Guillaume Schlegel et les autres théoriciens de la comédie ont incontestablement le droit de dire tout ce qu'ils pensent et sentent; la seule chose que nous leur ayons retirée, c'est l'impertinente prétention de présenter leurs jugements sous la forme rigoureuse de propositions scientifiques et logiques. — Je choisirai dans Shakespeare et dans Molière, pour les étudier et les comparer au point de vue du goût, quelques parties de leur talent comique, poétique et dramatique; mais auparavant il est opportun de dire un mot des idées littéraires des deux auteurs.

Peut-être ni l'un ni l'autre ne peut-il être égalé à Aristophane pour la finesse, la vivacité, la portée de l'esprit critique en littérature. La polémique du pamphlétaire grec contre les innovations d'Euripide, quelque opinion qu'on ait sur le fond du débat, est, par l'importance de la question comme par l'ardeur de la querelle, quelque chose de plus relevé et de plus sérieux que

les escarmouches de Molière contre les mauvais poètes de son temps, les cuistres, les femmes savantes et les précieuses. Quant à Shakespeare, nous avons maintes fois constaté à son honneur le caractère exclusivement pratique de son activité créatrice et sa profonde indifférence pour les disputes. Aussi le peu qu'on trouve de critique littéraire dans son théâtre a-t-il relativement peu de valeur. On pourrait relever dans *Timon d'Athènes*, dans *le Songe d'une nuit d'été*, dans *Peines d'amour perdues*, quelques passages sur les poètes et sur la poésie : ils n'ont guère d'importance. Nous avons vu plus haut[1] avec quelle majesté le Temps en personne, dans le *Conte d'hiver*, vient revendiquer son indépendance contre les pédants qui voudraient assujettir le drame à la règle étroite des vingt-quatre heures; mais la page de littérature la plus intéressante qui soit dans tout le théâtre de Shakespeare, c'est la célèbre allocution d'Hamlet aux comédiens :

« Dites, je vous prie, cette tirade comme je l'ai prononcée devant vous, couramment; mais si vous la braillez, comme font beaucoup de nos acteurs, j'aimerais autant faire dire mes vers par le crieur de la ville. N'allez pas non plus trop scier l'air en long et en large avec votre bras; mais usez de tout sobrement; car, au milieu même du torrent, de la tempête et du tourbillon de la passion, vous devez avoir et conserver une modération qui lui donne de l'harmonie. Oh! cela me blesse jusque dans l'âme d'entendre un robuste gaillard, à perruque échevelée, mettre une passion en lambeaux, en vrais haillons, pour fendre les oreilles du parterre, qui généralement n'apprécie qu'une pantomime absurde et le bruit. Je voudrais faire fouetter ce gaillard-là qui exagère ainsi le matamore... Ne soyez pas non plus trop châtiés, mais que votre propre discernement soit votre guide : mettez l'action d'accord avec la parole, la parole d'accord avec l'action, en vous appliquant spécialement à n'outrepasser jamais la nature; car toute exagération s'écarte du but du théâtre, qui, dès l'origine comme aujourd'hui, a été et est encore de présenter, pour ainsi dire, un miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, à l'infamie sa propre image, à chaque âge et à

(1) Voy. t. I, ch. II

chaque transformation du temps sa figure et son empreinte. Si l'expression est affaiblie ou exagérée, elle aura beau faire rire l'ignorant, elle choquera à coup sûr l'homme judicieux, dont la critique a, fût-il seul, plus de poids que l'opinion d'une salle entière. Oh! j'ai vu jouer des acteurs, j'en ai entendu louer hautement, qui n'avaient ni l'accent ni la tournure d'un chrétien, d'un païen, d'un homme! Ils se carraient et beuglaient de telle façon que, pour ne pas offenser Dieu, je les ai toujours crus fabriqués par quelque manouvrier de la nature, qui, voulant faire des hommes, avait manqué son ouvrage, tant ces gens-là imitaient abominablement l'humanité! »

Restez fidèles à la nature : telle est la recommandation que Shakespeare fait aux comédiens, et, du même coup, aux poètes dramatiques. — C'est exactement ce que dit Molière, avec moins d'ampleur et d'éloquence, sous une forme plus familière et plus comique. Et notons bien qu'en parlant ainsi ces deux grands hommes faisaient un acte de raison indépendante et d'opposition au goût de leur siècle.

Dans *les Précieuses ridicules* le marquis de Mascarille se vante d'avoir fait une comédie. « A quels comédiens la donnerez-vous? lui demande une des deux pecques provinciales à qui il fait visite. — Belle demande! aux grands comédiens (c'est-à-dire à ceux de l'*Hôtel de Bourgogne*.) Il n'y a qu'eux qui soient capables de faire valoir les choses; les autres sont des ignorants qui récitent comme l'on parle; ils ne savent pas faire ronfler les vers et s'arrêter au bel endroit : et le moyen de connaître où est le beau vers, si le comédien ne s'y arrête et ne vous avertit par là qu'il faut faire le brouhaha? »

Dans *l'Impromptu de Versailles*, Molière, qui se met personnellement en scène, donne à ses comédiens, toujours sous une forme ironique, la leçon de déclamation qu'on va lire :

« J'avais songé une comédie où il y aurait eu un poète, que j'aurais représenté moi-même, qui serait venu pour offrir une pièce à une troupe de comédiens nouvellement arrivés de la campagne. « Avez-vous, aurait-il dit, des acteurs et des actrices qui soient capables de bien faire valoir un ouvrage? car ma pièce est une pièce... — Eh! monsieur, auraient répondu les comédiens, nous avons des hommes et des femmes qui ont été trouvés rai-

sonnables partout où nous avons passé. — Et qui fait les rois parmi vous? — Voilà un acteur qui s'en démêle parfois. — Qui? ce jeune homme bien fait? Vous moquez-vous? Il faut un roi qui soit gros et gras comme quatre, un roi, morbleu! qui soit entripaillé comme il faut, un roi d'une vaste circonférence, et qui puisse remplir un trône de la belle manière. La belle chose qu'un roi d'une taille galante! Voilà déjà un grand défaut; mais que je l'entende réciter une douzaine de vers. » Là-dessus le comédien aurait récité quelques vers du roi de *Nicomède* :

> Te le dirai-je, Araspe? il m'a trop bien servi;
> Augmentant mon pouvoir...

le plus naturellement qu'il aurait été possible. Et le poète : « Comment? vous appelez cela réciter? C'est se railler : il faut dire les choses avec emphase. Écoutez-moi :

> Te le dirai-je, Araspe? etc.

Voyez-vous cette posture? Remarquez bien cela. Là, appuyer comme il faut le dernier vers. Voilà ce qui attire l'approbation et fait faire le brouhaha. — Mais, monsieur, aurait répondu le comédien, il me semble qu'un roi qui s'entretient tout seul avec son capitaine des gardes parle un peu plus humainement, et ne prend guère ce ton de démoniaque. — Vous ne savez ce que c'est. Allez-vous-en réciter comme vous faites, vous verrez si vous ferez faire aucun ah! Voyons un peu une scène d'amant et d'amante. » Là-dessus une comédienne et un comédien auraient fait une scène ensemble, qui est celle de Camille et de Curiace :

> Iras-tu, ma chère âme, et ce funeste honneur
> Te plaît-il aux dépens de tout notre bonheur?
> — Hélas! je vois trop bien, etc.

tout de même que l'autre, et le plus naturellement qu'ils auraient pu. Et le poète aussitôt : « Vous vous moquez, vous ne faites rien qui vaille, et voici comment il faut réciter cela :

> Iras-tu, ma chère âme...
> Non, je le connais mieux...

Voyez-vous comme cela est naturel et passionné? Admirez ce visage riant qu'elle conserve dans les plus grandes afflictions. »

Lorsque Oronte a récité son sonnet, que lui dit Alceste?

> ...Vos expressions ne sont point *naturelles*...
> Ce style figuré, dont on fait vanité,
> Sort du bon caractère et de la vérité.
> Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure,
> Et ce n'est point ainsi que parle la *nature*.

La nature, la nature et encore la nature : voilà le mot d'ordre de Molière et de Shakespeare comme chefs de troupes et comme poètes ; voilà toute leur rhétorique.

Mais, eux-mêmes, sont-ils restés toujours fidèles à cette devise? leur pratique a-t-elle été de tout point conforme à leur doctrine?

Les tragédies de Shakespeare sont hors de la question. J'ai perdu ma peine si le lecteur des deux premières parties de cet ouvrage n'a pas reçu et gardé cette impression vive, que Shakespeare est dans son théâtre tragique un peintre sans égal de l'humanité. Il ne s'agit plus que de ses comédies proprement dites. Or, il faut le reconnaître, l'usage de la comédie shakespearienne n'est point d'être fidèle à la nature, et il convient d'ajouter que tel n'est pas non plus son principe. La fantaisie, je veux dire l'imagination capricieuse et le pur bel esprit, dans les situations, les personnages, les incidents, le dialogue, les mots, caractérise ces œuvres plus charmantes que solides.

Il y a de ce fait deux ou trois bonnes raisons. D'abord, les comédies de Shakespeare appartiennent presque toutes à la jeunesse du poète, à une période d'imitation et d'apprentissage où son génie subissait encore l'influence italienne et celle des écrivains à la mode dans son pays, particulièrement de ce fameux John Lilly qui a joué en Angleterre un rôle analogue à celui des précieux et des précieuses en France. — A cette considération, qui n'a que la valeur d'une excuse, joignons-en une autre, beaucoup plus importante : la tragédie shakespearienne ayant (à la différence de notre tragédie classique) une couleur très prononcée de réalisme, la comédie ne pouvait avoir sa raison d'être qu'à la condition de se faire plus ou moins idéale et fantastique ; c'est le

point si bien mis en lumière par M. Guizot. — J'ajouterai enfin, en ce qui touche l'art de jouer sur les mots, cette « affectation » si choquante pour le goût d'Alceste et de Molière, parce qu'elle s'écarte de « la nature » et de « la vérité », que la langue anglaise se prête complaisamment à ce genre d'abus et qu'elle offrait dans ses richesses mêmes une tentation perpétuelle à Shakespeare, de même que la langue grecque à Aristophane et la langue espagnole à Calderon. Des auteurs qui écrivaient en latin, langue au moins aussi grave que le français, Térence et Plaute, n'ont pas su résister à l'attrait des jeux de mots ; il faut croire que cette séduction est bien puissante sur l'esprit des poètes comiques. Les allitérations, les calembours, les équivoques, les cliquetis de sons analogues, les bizarres associations d'idées, en un mot l'usage et l'abus de l'esprit sous toutes ses formes, composent une partie essentielle du talent et sont un des ressorts principaux du rire, non seulement chez Shakespeare, mais chez tous les poètes comiques avant Molière et chez la plupart de ceux qui lui ont succédé.

Molière, en ce point, fait exception. Je ne me contenterai pas de remarquer historiquement que sa pratique *diffère* de celle des autres poètes; j'aurai assez de confiance en mon goût pour oser dire qu'elle appartient à un art *supérieur*, et s'il y a jamais eu un jugement esthétique qui soit légitime et sûr, c'est celui-là. L'esprit n'a point de réalité; c'est une chose conventionnelle et passagère, qui varie d'un lieu à un autre, d'un temps à un autre, et change avec la mode; les traits d'esprit que nous pouvons saisir encore dans le théâtre d'Aristophane nous laissent complètement froids aujourd'hui. La nature seule existe et reste éternellement la même. Étant donné un personnage ou une situation, un écrivain de belle humeur et d'imagination vive trouvera sans peine une quantité de traits d'esprit qui éblouiront, amuseront ses contemporains, et ne seront plus compris des autres âges; un écrivain profond découvrira par le génie, la patience et l'étude un petit nombre de traits de nature qui seront toujours vrais. L'instinct qui nous fait mesurer (en partie du moins) notre estime pour une œuvre d'art au degré de l'effort dépensé et de la difficulté vaincue, n'est point un sentiment trompeur; il est fondé sur cette notion très juste, que la vraie beauté est une perle de

rand prix cachée au fond des mers et hors de la portée des lut-
eurs sans courage et des plongeurs superficiels. Le comique de
Molière est naturel, *réel*, ou, pour employer un terme que je
'évite ni ne cherche, mais dont je me sers volontiers quand il
'offre, à cause de sa parfaite précision, il est *objectif*; c'est-à-dire
u'il nous fait l'effet d'être non dans l'esprit du poète, mais dans
es choses et dans les hommes : il n'y a pas moyen de qualifier
lus justement ni de mieux louer son génie, et là est le secret de
a supériorité sur tous les autres poètes comiques.

Faut-il rappeler quelques exemples? Sganarelle, improvisé mé-
ecin, reçoit la visite de Léandre, et d'abord lui tâte le pouls.
Voilà un pouls qui est fort mauvais. — Je ne suis point malade,
nonsieur, et ce n'est pas pour cela que je viens à vous. — Si vous
n'êtes pas malade, que diable ne le dites-vous donc? » Cette ex-
clamation n'est pas une simple drôlerie, elle a en soi une valeur,
parce qu'elle exprime naïvement la vanité de la médecine; elle
est de plus dans la donnée du caractère de Sganarelle, elle en sort
naturellement, j'allais dire nécessairement : c'est un trait de lo-
gique et non de fantaisie. Des mots comme le fameux « Sans
lot! » d'Harpagon, ou « Que diable allait-il faire dans cette ga-
lère? » sont au-dessus des traits d'esprit, de toute la distance qui
sépare les faux brillants de la vérité nue et l'artifice de la
nature.

Je ne prétends pas qu'en cherchant bien on ne pût trouver çà
et là dans le théâtre de Molière des traits sans valeur morale et
sans autre prétention que d'assaisonner agréablement le dialogue;
mais on les compterait, tant ils sont rares! Tel est, par exemple, ce
spirituel duo de Covielle et de Cléonte dans *le Bourgeois gentil-
homme :*

« Peut-on rien voir d'égal, Covielle, à cette perfidie de l'ingrate
Lucile? — Et à celle, monsieur, de la pendarde de Nicole? —
Après tant de sacrifices ardents, de soupirs et de vœux que j'ai
faits à ses charmes! — Après tant d'assidus hommages, de soins
et de services que je lui ai rendus dans sa cuisine! — Tant de
larmes que j'ai versées à ses genoux! — Tant de seaux d'eau que
j'ai tirés au puits pour elle! — Tant d'ardeur que j'ai fait paraî-
tre à la chérir plus que moi-même! — Tant de chaleur que j'ai
soufferte à tourner la broche à sa place! »

Les calembours s'appellent dans la langue de Molière des *turlupinades*; voici ce qu'il en pensait.

Élise, dans *la Critique de l'École des Femmes*, entre la première chez Uranie et cause avec sa cousine des divers visiteurs qui viennent habituellement la voir. « Je goûte ceux qui sont raisonnables, dit la sage Uranie, et me divertis des extravagants. — Ma foi, répond Élise avec vivacité, les extravagants ne vont guère loin sans vous ennuyer, et la plupart de ces gens-là ne sont plus plaisants dès la seconde visite. Mais, à propos d'extravagants, ne voulez-vous pas me défaire de votre marquis incommode? Pensez-vous me le laisser toujours sur les bras, et que je puisse durer à ses turlupinades perpétuelles? — Ce langage est à la mode, et on le tourne en plaisanterie à la cour. — Tant pis pour ceux qui le font et qui se tuent tout le jour à parler ce jargon obscur! La belle chose de faire entrer aux conversations du Louvre de vieilles équivoques ramassées parmi les boues des Halles et de la place Maubert! La jolie façon de plaisanter pour des courtisans! et qu'un homme montre d'esprit quand il vient vous dire: « Madame, vous êtes dans la place Royale, et tout le monde vous voit de trois lieues de Paris, car chacun vous voit de bon œil », à cause que Boneuil est un village à trois lieues d'ici! Cela n'est-il pas bien galant et bien spirituel? Et ceux qui trouvent ces belles rencontres n'ont-ils pas lieu de s'en glorifier? — On ne dit pas cela aussi comme une chose spirituelle; et la plupart de ceux qui affectent ce langage savent bien eux-mêmes qu'il est ridicule. — Tant pis encore, de prendre peine à dire des sottises et d'être mauvais plaisant de dessein formé! Je les tiens moins excusables; et si j'en étais juge, je sais bien à quoi je condamnerais tous ces messieurs les turlupins. »

Plus loin, Dorante dit au marquis déclarant qu'il n'a pas trouvé le moindre mot pour rire dans toute *l'École des Femmes*: « Pour toi, marquis, je ne m'en étonne pas: c'est que tu n'y as point trouvé de turlupinades. » La plus belle devise de l'art de Molière, celle qu'il faudrait choisir entre toutes pour l'inscrire comme épigraphe sur une édition de ses œuvres, c'est la réponse déjà citée de Dorante à Lysidas critiquant dans *l'École des Femmes* un mot qu'il qualifie de plaisanterie basse: *L'auteur n'a pas mis cela*

pour être de soi un bon mot, mais seulement pour une chose qui caractérise l'homme.

Cette préoccupation constante de la nature et de la vérité trahit chez notre grand comique une disposition d'esprit bien autrement sérieuse que l'humeur fantasque et folâtre, source principale du plaisir qu'on goûte à lire d'autres poètes. La lecture de Molière est une fête moins pour l'imagination que pour la raison. La logique règne dans la conduite des événements comme dans la contexture des scènes; le hasard, arbitre souverain du sort des personnages chez Plaute, Shakespeare et la plupart des comiques, est éliminé ou ne joue un rôle que dans les dénouements défectueux et sacrifiés : c'est l'intelligence subtile, c'est la volonté persévérante qui d'ordinaire lèvent les obstacles et dissipent les contretemps. La victoire est toujours au plus habile, au plus prudent, au plus sensé. Et ce n'est pas seulement par la leçon finale qui résulte des faits, mais encore par de véritables sermons placés tout exprès dans la bouche des Cléantes et des Aristes, que les comédies de Molière sont la glorification du bon sens. Tout ce qui est paradoxal et outré, tout ce qui s'écarte, dans l'ordre moral comme dans l'ordre intellectuel, de la loi de nature, est ridiculisé et raillé par lui. Il semble que ce soit pour la définition de son théâtre qu'ont été écrits ces jolis vers de Marie-Joseph Chénier :

C'est le bon sens, la raison qui fait tout,
Vertu, génie, esprit, talent et goût.
Qu'est-ce vertu? raison mise en pratique;
Talent? raison produite avec éclat;
Esprit? raison qui finement s'exprime;
Le goût n'est rien qu'un bon sens délicat,
Et le génie est la raison sublime.

Cette poétique, prenons-y garde, est la vraie poétique française. Si le siècle de Louis XIV est le plus beau de notre histoire littéraire, c'est sans doute parce que le génie national a trouvé alors sa plus complète expression; or le caractère de la littérature du grand siècle, c'est la suprématie de la raison. Aimez donc la raison, disait Boileau,

Que toujours vos écrits
Empruntent d'*elle seule* et leur lustre et leur prix.

Rien de moins léger, rien de plus grave au fond que la littérature francaise. — Si cela est vrai de la littérature, il faut remonter de l'effet à la cause et oser dire, en dépit du paradoxe: rien de moins léger, rien de plus grave au fond que l'esprit français. La surface trompe, il est vrai; les Français ont la coquetterie de la légèreté : c'est qu'ils redoutent l'ennui et haïssent la pédanterie; ils se font donc aimables et veulent paraître frivoles pour mieux plaire. Mais pénétrez sous cette enveloppe que la politesse leur impose : vous serez étonnés de voir combien graves sont leurs goûts, combien solide est leur esprit, et comme la nourriture qu'il exige et peut seul supporter longtemps est excellente et substantielle. Quelles sont les comédies de Molière qu'ils apprécient surtout ? les plus sérieuses, celle que recommande à la raison et au cœur soit la portée de l'enseignement moral exprimé ou sous-entendu, soit même le pathétique de quelques situations, au risque de compromettre un peu l'amusement et la joie. Les étrangers ne sont point de notre avis; leurs professeurs d'art poétique nous reprochent d'aimer moins la gaieté que la satire, et, à l'inverse de Boileau, ils préfèrent le sac de Géronte aux discours d'Alceste. Un amusant imbroglio, des situations bouffonnes, des mots pour rire, cela suffit à nos voisins; si le style est poétique, ils n'en demandent pas davantage pour appeler la pièce un chef-d'œuvre ; ils n'exigent pas qu'elle renferme une leçon ou une étude. Mais nous, il nous faut de la raison; il nous en faut même dans le vaudeville et dans la farce, il nous en faut jusque dans les caricatures. Une folie soi-disant aristophanesque peut être soutenue quelque temps au théâtre par les acteurs; mais elle n'aura point droit de cité dans notre littérature si l'on n'y découvre pas le coin de philosophie. Il y a une chose en particulier qui ne saurait entrer dans le cerveau des Français: c'est la *fantaisie*, le caprice sans but et sans règle. Ils veulent tout comprendre, même ce que les grands humoristes ont écrit pour jeter un défi à la raison. Ils se creusent la tête pour trouver le sens du *Pantagruel*. Ils cherchent avec le même sérieux dans les albums de Topffer où est l'épigramme, la satire, l'*argument*, et, s'ils ne l'aperçoivent pas, les pures extravagances de l'imagination sont impuissantes à leur dilater la rate. Leur rire est toujours un jugement, un témoignage de satisfaction rendu par l'esprit à

esprit, avec beaucoup de vivacité, comme tout ce qu'ils font, mais opération de la logique n'en est pas moins complète ; l'Allemand, u contraire, rit d'abord, ce qui est plus sûr : car, s'il lui fallait ommencer par comprendre, il rirait trop longtemps après[1]. L'Anlais parcourant le *Punch*, avant même de savoir de quoi il s'a-it, est capable de s'amuser, comme un enfant, au seul aspect 'un contraste ou d'une disproportion, d'une jambe maigre omme un fuseau et d'une figure démesurément bouffie... Les trangers, en cela, sont moins raisonnables que nous et sont eut-être plus heureux. Le seul vrai rire est le rire enfantin ; si es Français étaient plus gais naturellement, ils n'auraient pas esoin qu'on fît une si grande dépense d'esprit pour exciter leur ire. Selon une remarque de Vinet, les natures les plus sensibles u ridicule ne sont pas celles dont la gaieté est la plus franche.

Voilà le fond du procès que le goût allemand fait à Molière. On eproche à notre grand philosophe d'être trop raisonnable, en l'autres termes, de n'être pas assez poétique. Ulrici trouve conraire à l'esprit de la vraie poésie et de la vraie comédie, comme le la saine morale, que le bon sens pratique et les calculs intéressés d'une prudence terre à terre remportent toujours la victoire au dénouement. Les sages auxquels Molière aime à donner la parole pour les mettre en opposition ave les sots et les fous de son théâtre, et qui prêchent avec tant de judiciaire la mesure et la règle en toute chose, paraissent à nos voisins au moins inutiles et ennuyeux. La comédie, disent-ils, se rapproche par là beaucoup trop du poème didactique, c'est-à-dire de ce qu'il y a de plus prosaïque en fait de prose rimée, et ils opposent à l'esprit satirique, agressif, militant des pièces de Molière la gaieté pure, qui, étant sans but et sans malice, est poétique par cela même. « La gaie science » : tel était l'aimable nom de la poésie dans le langage de nos aïeux.

Mon dessein, dans cet examen des jugements portés sur Molière à l'étranger, n'est nullement de revendiquer pour l'émule de Shakespeare toutes les perfections ; s'il avait toutes les perfections, il serait plus grand que Shakespeare, et cela, je n'ai garde de le

1. « Il y a, dit Mme de Staël, une gaieté allemande douce, paisible, qui se contente à peu de frais ; qu'un mot, que le son bizarre de quelques lettres singulièrement assemblées provoquent et satisfont. »

dire ni de le penser. Je fais bon marché, au point de vue de l'art et de la poésie, des sages du théâtre de Molière, quelle qu'ait pu être d'ailleurs, *historiquement*, leur utilité, leur nécessité même pour montrer que le poète ne partageait pas certaines exagérations. J'irai plus loin, et je ferai aux détracteurs de notre grand comique une concession très importante : je ne crois pas que la raison de Molière, ni la raison française en général, telle surtout qu'elle est apparue au XVIIe siècle, soit la plus haute qui se puisse concevoir; elle est trop respectueuse pour le sens commun, pour les formes, pour les conventions, pour les préjugés, pour les idées moyennes et pour les grandeurs officielles ; il lui manque cette sagesse « confite, comme disait Montaigne, au mépris des choses fortuites ». Je reviendrai à fond sur ce sujet quand je traiterai de l'humour. Il y a néanmoins diverses observations à faire qui atténuent considérablement, si elles ne les réfutent pas tout à fait, les critiques que je viens de résumer.

D'abord, la bonne comédie, comme Schiller l'a remarqué, occupe surtout la raison : elle met en jeu les facultés logiques et intellectuelles, à la différence de la tragédie, qui s'adresse davantage au sentiment. « Le monde, a dit Horace Walpole, est une comédie et une tragédie ; une comédie pour l'homme qui pense, une tragédie pour l'homme qui sent. » Molière considérait le comique et le tragique comme identiques au fond, comme deux aspects différents de la même chose. Mettons-nous bien dans l'esprit que ni lui ni Shakespeare ne s'est jamais soucié des distinctions que fait l'esthétique entre les diverses catégories du drame. Alceste, qui se croit trahi, fait à Célimène une scène de tragédie, et quelle scène ! jamais la passion n'a parlé un langage plus ému et plus enflammé ; c'est du lyrisme. Marianne, menacée d'être livrée à Tartuffe, se jette aux genoux de son père et lui adresse une prière si touchante, si suave, si pleine de tendresse et de larmes, qu'elle ornerait un chef-d'œuvre de Racine. Pas plus qu'entre la tragédie et la comédie, Molière ne distingue entre la haute comédie et la farce : il mêle tous les genres ; son *Misanthrope* a des mots qui sont du style burlesque, et ses pièces bouffonnes sont pleines de traits d'une profonde observation. Molière sentait qu'à une certaine profondeur le comique doit toujours être sérieux, car à une certaine profondeur le comique touche au tragique. Rien n'est

plus superficiel et plus faux que l'opposition du tragique et du comique sur laquelle est fondée toute la théorie de Guillaume Schlegel. Jean-Paul a dit avec beaucoup de raison : « Nous manquons de comique *parce que nous manquons de sérieux et que nous avons mis à sa place l'esprit.* »

On reproche à Molière de manquer de libre inspiration poétique et d'avoir fait, dans une intention pratique trop ostensible, la satire des ridicules et des vices : je ne puis m'empêcher de croire qu'il y a dans cette critique du parti pris et du système plutôt que l'expression naïve et sincère d'un jugement de goût. Il n'est pas vrai que le ton général des comédies de Molière soit didactique, et que l'impression dominante qu'elles nous laissent soit celle d'une leçon reçue. L'art du grand poète se maintient avec beaucoup de tact et d'habileté dans cette région intermédiaire si bien définie par Schiller, quand il dit : « Le but du poète ne comporte ni le ton d'un homme qui châtie, ni le ton d'un homme qui amuse. L'un est trop sérieux pour un libre jeu de l'esprit, et la poésie ne doit jamais perdre ce caractère ; l'autre est trop frivole pour le sérieux que nous voulons au fond de toute espèce de jeu poétique. » Ajoutons que si Molière est sérieux, plus sérieux que Shakespeare dans ses comédies, il est gai aussi, très souvent, et d'une gaieté folle, étourdissante, qui égale celle du poète anglais. « Il n'y en a certes pas de plus vive, a dit Vinet. Molière ne rit pas du bout des lèvres, il ne raille pas à demi mot ; il est hardi, rude parfois, insolent même dans son comique ; il boit à longs traits et largement à cette coupe d'ivresse qui rappelle Rabelais. »

Je comprends que la satire âpre et amère, quelque éloquente qu'elle puisse être d'ailleurs, soit bannie par les gens de goût du chœur joyeux de la pure et libre poésie ; mais tel n'est point en général le style de Molière. Chez lui la satire, loin de tomber jamais dans la violence et la raideur d'un Juvénal, se joue constamment sur des cimes encore plus riantes et plus éthérées que celle d'Horace. Quoi de plus léger, de plus vif, de plus frais, quoi enfin de plus *poétique*, au sens que le goût attachera toujours à ce mot sans le définir, que ce portrait qu'un petit marquis à la fois ridicule et charmant fait de lui-même dans *le Misanthrope :*

> Parbleu ! je ne vois pas, lorsque je m'examine,
> Où prendre aucun sujet d'avoir l'âme chagrine.

J'ai du bien, je suis jeune, et sors d'une maison
Qui se peut dire noble avec quelque raison;
Et je crois, par le rang que me donne ma race,
Qu'il est fort peu d'emplois dont je ne sois en passe.
Pour le cœur, dont surtout nous devons faire cas,
On sait, sans vanité, que je n'en manque pas,
Et l'on m'a vu pousser dans le monde une affaire
D'une assez vigoureuse et gaillarde manière.
Pour de l'esprit, j'en ai, sans doute, et du bon goût,
A juger sans étude et raisonner de tout;
A faire, aux nouveautés dont je suis idolâtre,
Figure de savant sur les bancs du théâtre,
Y décider en chef et faire du fracas
A tous les beaux endroits qui méritent des ahs.
Je suis assez adroit, j'ai bon air, bonne mine,
Les dents belles surtout et la taille fort fine.
Quant à se mettre bien, je crois sans me flatter
Qu'on serait mal venu de me le disputer;
Je me vois dans l'estime autant qu'on y puisse être,
Fort aimé du beau sexe et bien auprès du maître:
Je crois qu'avec cela, mon cher marquis, je croi
Qu'on peut par tout pays être content de soi.

J'appelle cette aisance et cette grâce poétiques au plus haut degré. Certes, si les œuvres de la comédie, depuis que le genre de Ménandre a succédé à celui d'Aristophane, étaient toujours écrites dans ce goût, il n'y aurait pas lieu de faire la question qu'Horace pose en ces termes : « On s'est demandé si la comédie était ou n'était pas un poème, parce que l'inspiration et la force ne s'y rencontrent ni dans les mots, ni dans les choses, et qu'à la mesure près c'est une pure conversation toute semblable aux entretiens ordinaires. »

C'est avoir une idée singulièrement étroite de la poésie que de la faire consister par excellence dans les fictions fantastiques de l'imagination pure. Je tiens Aristophane pour un grand poète; mais ce n'est pas du tout parce qu'il a déguisé des personnages en oiseaux, en guêpes, en nuées, ni parce qu'au commencement de sa comédie de *la Paix* Trygée monte jusqu'au trône de Jupiter, à cheval sur un escarbot ; nous avons vu dans les opéras bouffes d'Offenbach des fantaisies semblables avec plaisir, mais sans beaucoup d'admiration pour leur auteur; le genre admis (et il ne faut pas un génie extraordinaire pour l'inventer), la prodigalité d'extravagances de toute nature dans cette donnée appartient à une espèce d'imagination facile et vulgaire. Je re-

garde *le Songe d'une Nuit d'été* comme une des productions les plus charmantes de la poésie; mais ce n'est point parce que la fée Titania tombe amoureuse par les maléfices d'Obéron, d'un homme métamorphosé en âne, ni parce que l'action se passe dans un pays enchanté, où les philtres et les sortilèges jouent un rôle : les mêmes imaginations se rencontrent dans *le Roi de Cocagne* de Legrand, et *le Roi de Cocagne* est une platitude. Les féeries ne sont point, au regard du goût, l'œuvre la plus haute de la poésie; une grande comédie de caractères et de mœurs, telle que *le Misanthrope* ou *le Tartuffe*, est, au regard du goût, une production poétique bien supérieure à toutes les féeries.

Il y a sur ce sujet d'excellentes remarques dans le livre de M. Humbert. Le critique allemand proteste contre cette rhétorique fausse, ou tout au moins incomplète, qui prétend identifier la poésie avec la faculté de produire des fictions. Pourquoi Homère est-il le père de toute poésie? Est-ce parce qu'il nous montre Jupiter ébranlant le ciel et la terre d'un mouvement de ses sourcils; l'armée des Grecs couverte par l'ombre du casque de Pallas; les coursiers de Mars franchissant d'un seul bond autant d'espace que le regard d'un homme assis sur un rocher élevé, devant la mer, peut embrasser d'étendue? Non, c'est parce que, le premier, Homère a peint l'humanité avec des couleurs vraies; c'est parce que le petit Astyanax se renverse en criant sur le sein de sa nourrice, saisi d'effroi à l'aspect du casque de son père; c'est parce que le vieux Priam pleure aux genoux d'Achille et lui demande le cadavre d'Hector avec des accents et des mots qui feront éternellement battre les cœurs. L'homme est le grand objet de la curiosité de l'homme. Cela est si vrai, que les dieux, les diables, les anges, les monstres et les fées ne nous intéressent qu'à la condition d'être des hommes et dans la proportion où ils sont des hommes. Les dieux d'Homère sont intéressants, parce qu'ils sont des hommes agrandis; mais les hommes d'Homère sont plus intéressants encore, parce qu'ils sont des hommes tout simplement. Dieu le père, les anges et toute l'armée des séraphins de Milton nous font mourir d'ennui; mais son Satan nous intéresse, parce qu'il a les passions de l'humanité. L'éloge que donne Gervinus aux fées du *Songe d'une nuit d'été*, c'est qu'elles ressemblent à des femmes.

Étrange illusion de la poésie fantastique! elle croit s'élancer

dans un monde libre où elle s'affranchira de la réalité, et elle est obligée, si elle veut avoir quelque valeur et offrir quelque intérêt, d'imiter la réalité. Elle revient, par une voie détournée, à son éternel objet, la nature humaine. Laissons-la faire, si ces caprices et ces détours l'amusent; mais que cette leçon l'instruise, et qu'elle ne prenne pas de grands airs avec Molière parce que son art est toujours resté dans le vrai et qu'il a suivi la ligne droite.

Il y a un monde qui tient le milieu entre le monde réel et le monde fantastique : c'est celui de la pastorale. Avec *le Songe d'une nuit d'été*, qui est une féerie, la plus jolie comédie de Shakespeare est une pastorale, *Comme il vous plaira.* Ce qui fait le charme singulier de cet ouvrage, c'est un mélange d'imagination poétique et de bon sens pratique à la Molière. D'après ce que nous permettent de conjecturer les deux premiers actes de *Mélicerte*, ce gracieux poème, malheureusement inachevé, nous aurait laissé une impression semblable. J'aime à rapprocher Molière de Shakespeare pour la poésie, et Shakespeare de Molière pour le bon sens. Ces deux génies, qu'on veut brouiller, se seraient compris l'un l'autre merveilleusement. S'il n'y a rien de plus poétique que la comédie de *Comme il vous plaira*, il n'y a rien, en même temps, de plus sensé. Le poète jette le ridicule le plus fin sur les exagérations sentimentales et romanesques. Il se laisse aller à toute la poésie de la nature, il la décrit, il la chante avec son lyrisme habituel, et cependant il n'en est pas dupe. Peintre complet de l'humanité, il a des personnages pour célébrer naïvement le retour de l'âge d'or, et il en a aussi pour railler la vie champêtre et trouver que la civilisation sociale a du bon. Cette douce ironie du grand poète, ce sourire du bon sens mêlé au sourire de la belle nature, compose l'exquise distinction de cette comédie, plus faite d'ailleurs, comme toutes celles de Shakespeare, pour être goûtée comme un fruit savoureux ou respirée comme un parfum que pour être analysée. On analyse *Tartuffe*, on analyse *Coriolan*, mais non pas *As you like it* ni *Mélicerte*.

Au point de vue de la poésie du langage, il ne faut pas prétendre égaler Molière à Shakespeare. Molière a tiré le parti le plus heureux de cette pauvre lyre française réduite à trois cordes

par Malherbe; mais l'instrument que Shakespeare avait à son service était plus riche sans comparaison. Le malheur de notre poésie, depuis Malherbe jusqu'au jour où les romantiques renouvelèrent sur la langue la tentative généreuse de Ronsard, c'est de n'avoir été trop souvent que de la belle prose rimée. Durant cette période il y a cependant eu quelques hommes si bien doués par la nature que, sans faire aucune violence à la bonne langue maternelle et en suivant tout simplement leur génie, ils ont été poètes autant qu'on peut l'être en français; et ces hommes-là sont par excellence les poètes de la nation. Tels furent Molière et la Fontaine. Tel avait été précédemment, avec autant de verve, mais avec moins d'élégance, Mathurin Regnier.

A la différence des écrivains seulement éloquents, qui ne savent

> Que proser de la rime et rimer de la prose,

Molière pense *poétiquement*; je veux dire que chez lui, comme chez la Fontaine et chez Regnier, l'image fait corps avec l'idée et n'en est point séparable. Un critique distingué de la Suisse, M. Rambert, a bien vu ce mérite du style de Molière :

« Molière, écrit M. Rambert, a l'image poétique, animée du souffle de la vie. Que de traits nous aurions à rappeler : ce Damis dont parle Célimène, et dont le portrait s'achève par deux vers admirables :

> Et, les deux bras croisés, du haut de son esprit
> Il regarde en pitié tout ce que chacun dit;

ces femmes savantes, qui savent citer les auteurs

> Et clouer de l'esprit à leurs moindres propos;

ces gens enfin dont Tartuffe est le modèle,

> Ces gens, dis-je, qu'on voit d'une ardeur non commune
> Par le chemin du ciel courir à leur fortune.

» Parmi les poètes comiques de la France, il n'en est pas qui [illegible] eu comme Molière cette puissance de création poétique [illegible] le style. »

Les premières pièces en vers de Molière, *l'Étourdi*, *le Dépit amoureux*, avec leur style franc du collier, étincelant d'imagination, plein de la fougue de deux jeunesses — la jeunesse de l'auteur et celle de la littérature française — sont l'objet de la prédilection d'un grand poète contemporain, qui a eu parfois des aperçus de grand critique. Nous avons entendu Victor Hugo réciter avec l'accent de la plus vive admiration deux passages de *l'Étourdi*. Au troisième acte, Lélie reproche à Mascarille d'avoir dit du mal de celle qu'il aime :

> ... Sur ce que j'adore oser porter le blâme,
> C'est me faire une plaie au plus tendre de l'âme.

« Il n'y a rien de plus beau dans la poésie française du XVIIe siècle, s'écriait Victor Hugo, comme expression d'un amour profond. » Au quatrième acte, c'est Mascarille qui reproche à Lélie une de ses nombreuses étourderies :

> Pour moi, j'en ai souffert la gêne sur mon corps;
> Malgré le froid, je sue encor de mes efforts.
> Attaché dessus vous comme un joueur de boule
> Après le mouvement de la sienne qui roule,
> Je pensais retenir toutes vos actions
> En faisant de mon corps mille contorsions.

Voilà le style poétique. Au goût de Victor Hugo, ce style ne brille nulle part avec plus d'éclat que dans les premières pièces de Molière. [1]

D'un autre côté, Sainte-Beuve remarque que Molière jusqu'à sa mort a été continuellement en progrès dans ce qu'il appelle *la poésie du comique*. « On a, dit-il, loué Molière de tant de façons comme peintre des mœurs et de la vie humaine, que je veux indiquer surtout un côté qu'on a trop peu mis en lumière, ou plutôt qu'on a méconnu. Molière, jusqu'à sa mort, fut en progrès continuel dans la poésie du comique. Qu'il ait été en progrès dans l'observation morale et ce qu'on appelle le haut comique, celui du *Misanthrope*, du *Tartuffe*, des *Femmes savantes*, le fait est trop évident, et je n'y insiste pas; mais autour, au travers de ce développement, où la raison de plus en plus ferme, l'observation

1. Voyez *les Artistes juges et parties; causeries parisiennes*. — Deuxième causerie.

de plus en plus mûre, ont leur part, il faut admirer ce surcroît toujours montant et bouillonnant de verve comique très folle, très riche, très inépuisable, que je distingue fort, quoique la limite soit malaisée à définir, de la farce un peu bouffonne et de la lie un peu scarronesque où Molière trempa au début. Que dirai-je? C'est la distance qu'il y a entre la prose du *Roman comique* et tel chœur d'Aristophane ou certaines échappées sans fin de Rabelais... C'est ce que n'ont pas senti beaucoup d'esprits de goût, Voltaire, Vauvenargues et autres, dans l'appréciation de ce qu'on a appelé les dernières farces de Molière. M. de Schlegel aurait dû le mieux sentir; lui qui célèbre mystiquement les poétiques fusées finales de Calderon, il aurait dû ne pas rester aveugle à ces fusées, pour le moins égales, d'éblouissante gaieté, qui font aurore à l'autre pôle du monde dramatique. Il a bien accordé à Molière d'avoir le génie du burlesque, mais en un sens prosaïque, comme il eût fait à Scarron, et en préférant de beaucoup le *génie* fantastique et poétique du comédien Legrand... Quoi qu'on en ait dit, *M. de Pourceaugnac*, *le Bourgeois gentilhomme*, *le Malade imaginaire*, attestent au plus haut point ce comique jaillissant et imprévu, qui, à sa manière, rivalise en fantaisie avec *le Songe d'une nuit d'été* et *la Tempête*. Pourceaugnac, M. Jourdain, Argan, c'est le côté de Sganarelle continué, mais plus poétique, plus dégagé de la farce du *Barbouillé*, plus enlevé souvent par delà le réel... De la farce franche et un peu grosse du début, on s'élève, en passant par le naïf, le sérieux, le profondément observé, jusqu'à la fantaisie du rire dans toute sa pompe et au gai sabbat le plus délirant[1]. »

A la remarque de Victor Hugo sur les premières comédies de Molière, à celle de Sainte-Beuve sur ses dernières, j'en ajouterai une autre sur le chef-d'œuvre dont la composition signale le milieu de sa carrière dramatique et l'apogée de son talent : *le Misanthrope*.

J'ose dire qu'Alceste est la création la plus *poétique* de Molière au sens même que les Allemands donnent à ce mot. Que reprochent-ils à la poésie française en général, à celle de Molière en particu-

1. *Portraits littéraires*, t. II.

lier? d'être trop claire, trop *didactique;* de faire évanouir par excès de jour ce crépuscule où la rêverie aime à se jouer, et de ne montrer que la splendeur crue du *soleil* aux dépens des vagues et mystérieuses lueurs de la *lune*. Eh bien, j'accepte le principe de cette critique, et je demande quel commentateur allemand ou français a jamais trouvé qu'une leçon morale parfaitement nette se dégageât de la lecture du *Misanthrope?* Cette grande œuvre est suffisamment obscure pour qu'on en ait beaucoup discuté le sens, et pour que les erreurs de jugement les plus graves aient été commises à son sujet par des hommes qui ne sont pas les premiers venus. Fénelon, J.-J. Rousseau et M. Kreyssig à leur suite, ont pris la défense d'Alceste contre Molière, croyant que Molière avait voulu ridiculiser la vertu! Il est impossible d'imaginer un contresens plus complet. Alceste est si peu la victime de Molière, que c'est au contraire le fruit le plus cher et le plus personnel de son génie, comme Hamlet était l'enfant chéri de Shakespeare.

Mais pourquoi donc alors Molière a-t-il jeté quelques ridicules sur ce noble Alceste qu'il aimait? Par la même raison qui fait que Shakespeare a précipité son Hamlet jusque dans le crime; parce qu'ils étaient l'un et l'autre des poètes dramatiques et qu'ils pouvaient bien prendre dans leur propre cœur la donnée première de leurs ouvrages, mais qu'en définitive ils peignaient l'homme. Les grands artistes finissent toujours par *s'affranchir* de leur sujet et par le traiter *objectivement*.

Hamlet et *le Misanthrope* sont le principal trait d'union de cette fraternité que j'ai à cœur d'établir entre Molière et Shakespeare. Il n'existe point d'œuvres mieux faites pour déconcerter cette critique naïve qui se demande toujours ce qu'un poète a voulu prouver. Que prouve *Hamlet?* rien, puisque l'irrésolution du héros, source de ses malheurs, est fondée et n'a rien de coupable en soi. Que prouve *le Misanthrope?* rien non plus, puisque le dénouement laisse le principal personnage au point où il en était au début.

Des philistins demandaient à Gœthe quelle idée il avait voulu exposer dans ses tragédies du *Tasse* et de *Faust*..... « Quelle idée? répondit-il avec humeur, est-ce que je le sais? J'avais la vie du Tasse, j'avais ma propre vie; en mêlant les différents traits

de ces deux figures si étranges, je vis naître l'image du Tasse... Je peux dire justement de ma peinture : elle est l'os de mes os et la chair de ma chair... Vous venez me demander quelle idée j'ai cherché à incarner dans mon *Faust !* Comme si je le savais ! comme si je pouvais le dire moi-même... J'ai reçu dans mon âme des impressions, des images.... *Faust* est un ouvrage de fou. »

Moralistes de fait, mais non pas d'intention, *moralistes sans moraliser*, comme dit fort bien Schlegel, les vrais poètes sont simplement des peintres de la nature humaine, et ils ne se proposent jamais d'avance un but expressément didactique. Ils ne conçoivent pas d'*abord* une idée abstraite pour l'incorporer *ensuite* dans une image et une forme sensible : dans le mystérieux travail du génie poétique, l'opération de la raison et celle de l'imagination sont simultanées et inséparables.

Ainsi a fait Molière pour la conception de ses œuvres comme pour les détails de son style, et c'est dans ce double sens qu'il est *poète*.

V

COMPARAISON DES CARACTÈRES DE MOLIÈRE AVEC CEUX DE SHAKESPEARE.

Brusque manifestation des caractères comiques de Molière. — Leur exagération. — Leur généralité. — Critique du personnage d'Harpagon. — Individualité de Tartuffe. — Mélange du tragique et du comique dans Molière comme dans Shakespeare. — Caractères d'Orgon et de Chrysale. — Moins riche que la galerie d'originaux de Shakespeare, celle de Molière est complète aussi.

Les caractères de Molière, dans leur contraste avec ceux de Shakespeare, ont été analysés et discutés d'une manière quelquefois très intéressante par les critiques allemands. J'ai déjà dit un mot de la différence de l'art des deux poètes dans la conception des caractères, lorsque, à propos de Lady Macbeth, j'ai remarqué que Shakespeare, contrairement à son propre usage, avait construit son héroïne tout d'une pièce, sans gradation, sans complication, sans nuances, — enfin à la Molière. La méchanceté de Lady Macbeth, dès son entrée en scène, se trouve montée à un tel diapason, qu'il sera impossible de la hausser encore et de la renforcer, et qu'elle ne pourra plus ensuite que faiblir. De même Harpagon est complet, de prime abord ; il n'y aura pas moyen pour le poète de renchérir sur la scène avec la Flèche, et tout ce que son art sera capable de faire, c'est de maintenir le personnage au même ton. Alceste commence par déclarer à Philinte que sa misanthropie est absolue et qu'il hait tous les hommes ; voilà qui est net, entier, définitif. Tartuffe paraît :

> Laurent, serrez ma haire avec ma discipline,
> Et priez que toujours le ciel vous illumine.
> Si l'on vient pour me voir, je vais, aux prisonniers,
> Des aumônes que j'ai partager les deniers.

Le tableau est achevé; quel trait reste-t-il à ajouter à cette plénitude parfaite, à ce *nec plus ultra* d'hypocrisie?

On peut se demander si cette méthode de Molière est la meilleure, et si celle de Shakespeare, procédant d'habitude par degrés successifs au lieu de pousser d'abord les choses à l'extrême, n'appartient pas à un art dramatique plus habile et plus profond. L'auteur d'une thèse distinguée sur le poète comique danois *Holberg considéré comme imitateur de Molière*, M. Legrelle, très imbu des idées allemandes (avant de présenter sa thèse à la Sorbonne il était déjà docteur en philosophie de l'université d'Iéna), n'hésite pas à donner tort à Molière sur ce point. Après avoir soutenu qu'on s'est exagéré en France les mérites de Molière en fait de variété, qu'on ne peut pas dire de lui ce qu'on a dit de Gœthe et de Shakespeare, à savoir, qu'il n'y a point dans tout leur théâtre deux âmes qui se ressemblent, et que, dans cette partie du procès fait à notre poète, Guillaume Schlegel a raison, M. Legrelle ajoute :

« Chez Molière l'action n'est-elle pas pour les individus bien plutôt une occasion de se manifester qu'une occasion de se développer, et les incidents qui surviennent n'ont-ils pas pour objet de mettre en lumière leurs travers ou leurs vices, sans les faire avancer ou reculer dans ces travers ou dans ces vices? Ce qu'il s'agit pour Molière de produire sous le regard du spectateur, n'est-ce point toujours quelque défaut comique déjà formé, en pleine sève, en plein rapport?.. Sa méthode psychologique comporte-t-elle enfin ces progrès continus de la passion ou ces brusques contradictions du cœur qui semblent le fond même de l'homme et le mystère de sa nature? Un écrivain allemand, fort compétent en ces matières, M. Devrient, n'hésite pas à déclarer qu'à ce point de vue il manque quelque chose à Molière, et nous ne saurions le contredire. Comparez, par exemple, un instant Shakespeare à Molière, et voyez de quelle manière différente l'étude du cœur humain est comprise et pratiquée par l'un et par l'autre. Ce n'est pas seulement le spectacle d'une passion bonne ou mauvaise, héroïque ou comique, que nous donne le poète anglais, c'en est toute l'histoire. Othello n'est point tout d'abord jaloux, mais il le deviendra. Benedict et Beatrix, Biron et Rosalinde, se raillent longtemps de l'amour auquel ils doivent finir par suc-

comber. Macbeth n'est point dès le début ambitieux, c'est sa femme qui le poussera à l'ambition. Shakespeare, en un mot, étudie chaque passion, c'est-à-dire chaque affection aiguë et violente de l'âme, soit dans ses sources, soit dans ses effets, et, quand il tient à faire une pièce complète, à la fois dans ses sources et dans ses effets. Il fait, en quelque sorte, la biographie des passions. Ce n'est nullement ainsi que procède Molière. Harpagon, dès la première scène où nous le voyons, se montre un parfait avare; il ne saurait plus perfectionner son avarice. Elle ne peut plus croître, elle ne peut que continuer. Il est clair pour nous qu'Harpagon mourra dans l'avarice finale. Voulez-vous prendre Tartuffe? Qui l'a jeté dans l'hypocrisie? quelles infortunes de sa vie ou quels méchants instincts de son âme? A-t-il lutté contre l'effroyable envahissement de ce vice? Dans quel abîme de honte et d'infamie finira-t-il par le précipiter? Ce sont là des points sur lesquels Molière ne nous dit pas un mot. Argan de même s'est voué à la médecine par la plus bizarre des maladies d'imagination; mais à quel propos? à quelle époque? Notez aussi que sa manie n'empire ni ne diminue de la première scène à la dernière. Il n'y a ni progrès pour elle ni décroissance sensible; elle se maintient dans une égalité parfaite d'un bout à l'autre de la comédie. En somme, le *quod sibi constet* d'Horace a été évidemment la loi d'après laquelle Molière a conçu tous ses caractères, que d'ailleurs la règle sévère de l'unité de temps ne lui eût guère permis de suivre à travers les diverses phases de leur développement. »

Voilà l'acte d'accusation très habilement dressé. Pour que rien n'y manque, j'ajouterai que les critiques allemands voudraient en particulier rencontrer plus fréquemment chez Molière ces monologues où Shakespeare met à nu les âmes, et grâce auxquels ses personnages ressemblent, selon une comparaison de Gœthe, à des montres dont le cadran serait en cristal et laisserait voir tous les rouages intérieurs.

La réponse à faire est si aisée que je suis presque embarrassé de sa simplicité enfantine, de son évidence sans réplique, de sa clarté aveuglante. Oh! que Dorante avait raison de dire: « Il y a des gens que le trop d'esprit gâte et qui voient mal les choses à force de lumières! » Les ingénieux critiques de Molière n'ont ou-

blié qu'un point : c'est que ses ouvrages sont des comédies. Il est tout naturel que la tragédie développe peu à peu les caractères de ses héros, parce qu'elle doit nous intéresser à leur destinée ; elle nous fait donc assister à la naissance et aux progrès de la passion qui les entraîne vers leur ruine ; elle nous montre le germe menaçant, l'occasion tentatrice et toutes les circonstances atténuantes. De là vient la sympathie plus ou moins vive que nous portons à des personnages d'ailleurs criminels, Brutus, Macbeth, Hamlet, et presques tous les héros tragiques de Shakespeare. Nous sentons, nous souffrons, nous tremblons avec eux. Mais la comédie n'a aucune communauté de sentiments à établir entre nous et les personnes ridicules qu'elle voue à la moquerie. Le rire, cette « véhémente concution de la substance du cerveau », comme l'appelle Rabelais, ne peut être excité que par surprise ; comment ne voit-on pas que si les progrès lents d'un vice ou d'un travers psychologiquement expliqué se substituaient à la soudaineté imprévue, tout effet comique serait détruit ? M. Humbert, qui fait à nos critiques allemands et français cette réponse si nette et si péremptoire, rappelle avec beaucoup d'à-propos les premiers chapitres de *Don Quichotte*, où l'auteur espagnol raconte tout au long comment est née la manie de son héros, et il fait observer combien ce début, très intéressant au point de vue psychologique, est pauvre et languissant au point de vue comique. Ce qui est bon dans un roman ne le serait pas dans un drame ; si Cervantes avait transporté sur le théâtre son chevalier errant, il avait trop d'intelligence des lois de la comédie dramatique pour conserver sur la scène les longues préparations qui ouvrent son récit, et il est probable qu'il aurait fait brusquement débuter Don Quichotte par l'attaque des moulins à vent.

On a fait aux caractères de Molière une autre critique, qui me paraît mieux fondée. On leur a reproché de manquer de finesse et d'être souvent exagérés jusqu'à la charge, même dans celles de ses comédies qui ne sont point des farces et qui appartiennent au genre le plus relevé. Des écrivains classiques de notre littérature, Fénelon, la Bruyère, Vauvenargues, se rencontrent dans cette critique avec Guillaume Schlegel, qui

refuse à Molière le don de la fine comédie et ne lui reconnaît de génie que pour la farce. « Molière, écrit Fénelon, a outré souvent les caractères ; il a voulu, par cette liberté, frapper les spectateurs les moins délicats et rendre le ridicule plus sensible. Mais, quoiqu'on doive marquer chaque passion dans son plus fort degré et par ses traits les plus vifs pour en mieux montrer l'excès et la difformité, on n'a pas besoin de forcer la nature et d'abandonner le vraisemblable. » Pour avoir l'expression perfectionnée de la pensée allemande sur ce point, il suffira de citer de nouveau M. Legrelle :

« Il y a du grotesque dans Aristophane comme dans Shakespeare, écrit le savant auteur de la thèse sur Holberg; mais ce que je ne vois guère avant Molière, dans l'histoire du théâtre comique, c'est une insanité morale jetée en pâture à la risée publique, c'est le grotesque poussé jusqu'à la folie ou la folie tournée au grotesque. Les personnages chargés par les autres poètes de divertir particulièrement la foule sont, en général, soit d'habiles coquins qui mystifient les autres et quelquefois aussi finissent par être mystifiés à leur tour, soit des gens d'esprit, de brillants causeurs, qui ne se vengent de leur mauvaise fortune que par leur bonne humeur, et, bien loin de nous laisser rire à leurs dépens, nous font presque toujours rire aux dépens d'autrui. L'esclave, le proxénète de la comédie latine sont au nombre des premiers. Le *gracioso* de la comédie espagnole, le *clown* de la comédie anglaise se distinguent parmi les seconds. Mais ce qu'il faut surtout remarquer chez les uns comme chez les autres, c'est qu'ils sont comiques sans la moindre trace de folie. Leurs facultés intellectuelles, bien loin d'être affaiblies par une monomanie, ont au contraire une vigueur et une finesse exceptionnelles. Ceux-là même qui ont le moins de pénétration et qui subissent le plus de railleries, ont toujours des intervalles lucides, des retours de raison, des mot pleins de bon sens, qui font que l'auditeur, un peu dépaysé à de certains moments par tant de rectitude d'esprit et tant de bonhomie dans le caractère, ne sait plus trop de qui l'on se moque sur la scène. Avec Molière, au contraire, si impartiale et si exacte que soit d'ordinaire son observation, nous voyons certains personnages précipités du premier coup et pour toujours dans l'irrévocable ridicule d'une

sottise incorrigible. C'est plus même que de la sottise, plus que du ridicule; c'est de la monomanie, et de la mieux caractérisée. Ne nous y trompons pas, il y a dans Molière de véritables cas d'aliénation mentale. Vadius a le délire du pédantisme, M. Purgon a la démence de la médecine, M. de Pourceaugnac pousse la rusticité jusqu'à un degré voisin de l'idiotisme. Pour eux le mal est désormais incurable, leur âme est envahie tout entière. Avec eux nous dépassons le réel, les limites extrêmes du possible et du croyable. »

Bien qu'on ait écrit de fort bonnes choses en réponse à Fénelon et à Schlegel, la contre-critique ici m'inspire un peu moins de confiance que tout à l'heure, et j'ai besoin de commencer par faire la part du feu. Oui, Molière passe la mesure; il a des exagérations qui nous choquent, non seulement à la lecture et à la réflexion, mais (cette distinction a une grande importance) au spectacle de ses comédies. Valère, voulant flatter la manie d'Harpagon, dit ironiquement à Élise : « L'argent est plus précieux que toutes les choses du monde, et vous devez rendre grâces au ciel de l'honnête homme de père qu'il vous a donné. Il sait ce que c'est que de vivre. Lorsqu'on s'offre de prendre une fille sans dot, on ne doit point regarder plus avant. Tout est renfermé là-dedans, et *sans dot* tient lieu de beauté, de jeunesse, de naissance, d'honneur, de sagesse et de probité. » Là-dessus, Harpagon s'écrie : *Ah! le brave garçon! Voilà parler comme un oracle. Heureux, qui peut avoir un domestique de la sorte!* Quelle portée exacte a ceci? Est-ce qu'Harpagon se raille, comme certains personnages d'Aristophane et de Shakespeare, comme Sganarelle dans son rôle extravagant de médecin malgré lui? Non, il reste sérieux, et, quoi qu'en pense Hegel, c'est parce qu'il ne cesse pas un instant de se prendre lui-même au sérieux qu'il est comique. Mais alors, si ce trait doit être considéré comme naïf, est-il vraiment dans la nature? Les Femmes savantes sont encore plus outrées; Armande dit sérieusement :

> Nous serons par nos lois les juges des ouvrages.
> Par nos lois prose et vers, tout nous sera soumis.
> *Nul n'aura de l'esprit, hors nous et nos amis.*
> *Nous chercherons partout à trouver à redire,*
> *Et ne verrons que nous qui sachent bien écrire.*

Il faut l'avouer, cela n'est pas fin. L'infatuation poussée à ce degré et s'étalant avec cette effronterie est trop invraisemblable. Molière a le comique insolent.

Cette concession faite, j'estime que la méthode de grossissement employée par notre grand comique est bonne en général et conforme aux lois bien connues de l'optique du théâtre. La plupart des exagérations qu'on serait tenté de lui reprocher à la lecture sont des exagérations scéniques, qui disparaissent si l'on se place au point de vue de la scène. Le masque matériel dont les anciens étaient obligés de se servir à cause des vastes dimensions de leurs théâtres ouverts en plein ciel a cessé d'être en usage ; mais le *masque moral*, je veux dire la nécessité pour l'artiste dramatique de faire un peu plus grand et un peu plus gros que nature, subsistera toujours. Il y a des peintures et des statues qui sont faites pour être vues de loin ; les figures du poète tragique ou comique sont dans le même cas. La reproduction trop fine et trop exacte de la réalité ne serait ni appréciée ni comprise à distance. « La perspective du théâtre, dit Marmontel, exige un coloris fort et de grandes touches, mais dans de justes proportions, c'est-à-dire telles que l'œil du spectateur les réduise sans peine à la vérité de la nature. » Le mérite que nous avons loué par-dessus tout, dans Molière comme dans Shakespeare, c'est la vérité ; mais il ne peut s'agir que d'une vérité relative. Shakespeare est vrai, comparé à Marlowe, de même qu'Euripide, Racine et Gœthe sont vrais, comparés à Eschyle, à Sophocle, à Corneille et à Schiller ; ils ne sont pas vrais, ils ne sauraient être absolument vrais, comparés aux réalités vulgaires que la prose de la vie nous met journellement sous les yeux. Il faut maintenir bien haut les droits de l'idéal et de la poésie en face d'un réalisme naïf dont les prétentions trahissent une profonde ignorance des conditions les plus élémentaires de l'art.

Il n'est pas suffisamment exact de dire que le poète recueille dans la réalité les traits divers de ses peintures ; on s'exprimerait avec plus de justesse en disant qu'il conçoit, à propos de la réalité, un type idéal et supérieur. La réalité ne lui sert que comme point de départ et comme point d'appui pour son génie : elle l'excite et elle le soutient ; elle le guide et, au besoin, elle le corrige ; mais elle ne lui fournit pas tout, elle ne lui fournit même

essentiel. Le principe de vie, l'âme, qui fait que son œuvre
e et ne mourra point, est toujours sa propre création. Il y a
la littérature d'ingénieuses compositions faites de pièces et
orceaux, qui ne sont que des corps sans âme, parce qu'il
manque le souffle créateur. Tels sont, en général, les por-
s de la Bruyère, et particulièrement cet Onuphre qu'il a
endu opposer au Tartuffe de Molière. Onuphre est plus vrai
Tartuffe, en ce sens que nous rencontrons tous les jours
la vie des Onuphres, c'est-à-dire des hypocrites ordinaires,
« yeux baissés, à la démarche lente et modeste, » au lieu
Tartuffe est un géant qui n'a paru qu'une fois dans le monde
ı pensée ; mais cette apparition unique, idéale, est précisé-
t le miracle du génie poétique. « Molière, a dit excellemment
t, n'a jamais entendu nous offrir le fac similé de ce que nous
ons côtoyer tous les jours... *Il prolonge jusqu'à l'idéal les*
es partant du vrai, et nous donne la poésie de l'impos-
... Shakespeare va jusqu'à la comédie fantastique, Molière
tient à la comédie poétique. » Et voyez ce qui arrive : Onu-
, à force d'être réel, est un personnage indistinct à nos
; nous ne le voyons pas, parce que nous le voyons trop;
onne ne peut donner un corps et une physionomie à Onu-
; il se perd dans la foule, il fait nombre, il s'appelle légion.
Laurent, serrez ma haire avec ma discipline, » dit Tartuffe
ntrant : et voilà une figure à jamais fixée, à jamais vivante
l'imagination des hommes. La Bruyère prétend qu'il ne
point parler de sa haire et de sa discipline, parce qu'il
erait pour ce qu'il est, pour un hypocrite, et qu'il veut
er pour ce qu'il n'est pas, pour un homme dévot. La cri-
e est fine; mais l'exemple de la Bruyère prouve qu'un fin
que n'est pas un grand poète, et celui de Molière montre
la poésie a des secrets que la critique ne connaît point.
uffe continue :

... Ah! mon Dieu, je vous prie,
Avant que de parler, prenez-moi ce mouchoir.

DORINE.

Comment?

TARTUFFE.

Couvrez ce sein que je ne saurais voir.
Par de pareils objets les âmes sont blessées,
Et cela fait venir de coupables pensées.

refuse à Molière le don de la fine comédie et ne lui reconnaît de génie que pour la farce. « Molière, écrit Fénelon, a outré souvent les caractères ; il a voulu, par cette liberté, frapper les spectateurs les moins délicats et rendre le ridicule plus sensible. Mais, quoiqu'on doive marquer chaque passion dans son plus fort degré et par ses traits les plus vifs pour en mieux montrer l'excès et la difformité, on n'a pas besoin de forcer la nature et d'abandonner le vraisemblable. » Pour avoir l'expression perfectionnée de la pensée allemande sur ce point, il suffira de citer de nouveau M. Legrelle :

« Il y a du grotesque dans Aristophane comme dans Shakespeare, écrit le savant auteur de la thèse sur Holberg; mais ce que je ne vois guère avant Molière, dans l'histoire du théâtre comique, c'est une insanité morale jetée en pâture à la risée publique, c'est le grotesque poussé jusqu'à la folie ou la folie tournée au grotesque. Les personnages chargés par les autres poètes de divertir particulièrement la foule sont, en général, soit d'habiles coquins qui mystifient les autres et quelquefois aussi finissent par être mystifiés à leur tour, soit des gens d'esprit, de brillants causeurs, qui ne se vengent de leur mauvaise fortune que par leur bonne humeur, et, bien loin de nous laisser rire à leurs dépens, nous font presque toujours rire aux dépens d'autrui. L'esclave, le proxénète de la comédie latine sont au nombre des premiers. Le *gracioso* de la comédie espagnole, le *clown* de la comédie anglaise se distinguent parmi les seconds. Mais ce qu'il faut surtout remarquer chez les uns comme chez les autres, c'est qu'ils sont comiques sans la moindre trace de folie. Leurs facultés intellectuelles, bien loin d'être affaiblies par une monomanie, ont au contraire une vigueur et une finesse exceptionnelles. Ceux-là même qui ont le moins de pénétration et qui subissent le plus de railleries, ont toujours des intervalles lucides, des retours de raison, des mot pleins de bon sens, qui font que l'auditeur, un peu dépaysé à de certains moments par tant de rectitude d'esprit et tant de bonhomie dans le caractère, ne sait plus trop de qui l'on se moque sur la scène. Avec Molière, au contraire, si impartiale et si exacte que soit d'ordinaire son observation, nous voyons certains personnages précipités du premier coup et pour toujours dans l'irrévocable ridicule d'une

sottise incorrigible. C'est plus même que de la sottise, plus que du ridicule; c'est de la monomanie, et de la mieux caractérisée. Ne nous y trompons pas, il y a dans Molière de véritables cas d'aliénation mentale. Vadius a le délire du pédantisme, M. Purgon a la démence de la médecine, M. de Pourceaugnac pousse la rusticité jusqu'à un degré voisin de l'idiotisme. Pour eux le mal est désormais incurable, leur âme est envahie tout entière. Avec eux nous dépassons le réel, les limites extrêmes du possible et du croyable. »

Bien qu'on ait écrit de fort bonnes choses en réponse à Fénelon et à Schlegel, la contre-critique ici m'inspire un peu moins de confiance que tout à l'heure, et j'ai besoin de commencer par faire la part du feu. Oui, Molière passe la mesure; il a des exagérations qui nous choquent, non seulement à la lecture et à la réflexion, mais (cette distinction a une grande importance) au spectacle de ses comédies. Valère, voulant flatter la manie d'Harpagon, dit ironiquement à Élise : « L'argent est plus précieux que toutes les choses du monde, et vous devez rendre grâces au ciel de l'honnête homme de père qu'il vous a donné. Il sait ce que c'est que de vivre. Lorsqu'on s'offre de prendre une fille sans dot, on ne doit point regarder plus avant. Tout est renfermé là-dedans, et *sans dot* tient lieu de beauté, de jeunesse, de naissance, d'honneur, de sagesse et de probité. » Là-dessus, Harpagon s'écrie : *Ah! le brave garçon! Voilà parler comme un oracle. Heureux, qui peut avoir un domestique de la sorte!* Quelle portée exacte a ceci? Est-ce qu'Harpagon se raille, comme certains personnages d'Aristophane et de Shakespeare, comme Sganarelle dans son rôle extravagant de médecin malgré lui? Non, il reste sérieux, et, quoi qu'en pense Hegel, c'est parce qu'il ne cesse pas un instant de se prendre lui-même au sérieux qu'il est comique. Mais alors, si ce trait doit être considéré comme naïf, est-il vraiment dans la nature? Les Femmes savantes sont encore plus outrées; Armande dit sérieusement :

> Nous serons par nos lois les juges des ouvrages.
> Par nos lois prose et vers, tout nous sera soumis.
> *Nul n'aura de l'esprit, hors nous et nos amis.*
> *Nous chercherons partout à trouver à redire,*
> *Et ne verrons que nous qui sachent bien écrire.*

toute autre passion, mais surtout celle-là, et un vieil avare amoureux est une contradiction dans les termes ou un contresens de la nature. Les monstruosités morales appartiennent de droit à l'extravagance voulue de la farce; c'est pourquoi le rôle de vieil avare amoureux est un des lieux communs de l'opéra bouffe italien. Harpagon laisse mourir de faim ses chevaux: mais comment se fait-il qu'il ait des chevaux et un carrosse? Ce luxe ne convient qu'à une autre espèce d'avare, à celui qui veut soutenir l'éclat d'un certain rang sans faire les dépenses que ce rang exige. Un usurier aurait soigné ses chevaux pour les revendre à bénéfice. Harpagon se met dans une colère comique contre Cléante, qui lui prend son diamant au doigt pour le donner à Marianne : mais pourquoi donc a-t-il un diamant? Un enfouisseur l'aurait converti en « bons louis d'or et pistoles bien trébuchantes » qu'il aurait ajoutées à son trésor. Le répertoire comique serait bientôt épuisé s'il n'y avait qu'un seul caractère pour chaque passion. Harpagon n'est pas tel ou tel avare, c'est l'avarice sous toutes ses formes, et Molière n'est pas exempt du défaut capital des tragiques français : il met sur la scène non des individus réels, mais des abstractions personnifiées. »

Telle est la critique de Schlegel. Prenons bien garde ici de blâmer dans Molière ce que nous avons loué dans Shakespeare. Les fins contrastes du caractère, les vives inconséquences morales, que la nature présente en si grande abondance, sont le moyen le plus heureux qu'emploie l'art dramatique pour enlever à ses personnages la froide raideur d'une logique abstraite et leur communiquer la souplesse et la richesse de la vie. Il n'est nullement impossible par exemple (bien que Schlegel dise le contraire), que l'avarice et l'amour, la plus égoïste et la plus généreuse des passions personnelles, se combattent dans le cœur d'un même individu, et le spectacle de cette lutte ne peut manquer d'offrir beaucoup d'animation et d'intérêt. Il n'est pas impossible non plus qu'un être sordide et crasseux ait, malgré sa gueuserie, de la vanité et veuille jeter de la poudre aux yeux du monde. L'exemple le plus dramatique qui soit dans le théâtre de Molière de contradictions naturelles de ce genre, est Alceste. En dépit de ses principes, il aime une coquette, et Philinte s'étonne avec raison de cet étrange choix

où s'engage son cœur; mais Alceste lui répond avec encore plus de raison :

> Il est vrai, la raison me le dit chaque jour;
> Mais la raison n'est pas ce qui règle l'amour.

En dépit de ses maximes et de l'engagement formel qu'il vient de prendre, le Misanthrope commence par envelopper dans les plis et les détours d'une politesse embarrassée sa critique du sonnet d'Oronte. Rien n'est plus vivant, rien n'est plus vrai que cet amour déraisonnable d'un sage, que ces allures obliques et timides d'un homme franc et hardi. Ces contrastes se fondent dans l'unité morale du héros, qui est tout cœur et tout flamme à travers sa misanthropie, et qui appartient à la meilleure société malgré ses doctrines de loup-garou. Mais, chez Harpagon, les contrastes me paraissent plutôt juxtaposés que fondus. Ils sont là, moins pour augmenter la vie et la vérité du personnage que pour offrir le thème le plus riche à la verve du poète, qui en tire d'irrésistibles effets comiques. Pourquoi Harpagon veut-il épouser Marianne? ce n'est pas par intérêt, car elle est pauvre; ce n'est pas par amour, il n'est point passionné : c'est parce que cette situation fournissait à Molière le motif des scènes les plus amusantes. Il s'est royalement diverti, et nous rions avec lui à cœur joie. Est-ce là tout ce qu'il a voulu? à la bonne heure! mais alors, qu'on n'appelle pas *l'Avare* une grande comédie de caractère, et qu'on ne la mette pas tout à fait au même rang que *le Misanthrope* et *le Tartuffe*. Si elle reste une œuvre du premier ordre, ce n'est point, à mon avis, le caractère d'Harpagon qui en fait l'excellence; c'est plutôt la grandeur tragique, la haute portée morale du spectacle d'un vice par lequel sont détruits tous les liens de nature entre le père et ses enfants. En réunissant dans la personne du seul Harpagon toutes les variétés possibles d'avarice, Molière semble avoir voulu épuiser d'un coup l'étude dramatique de cette passion. Il y a là une sorte d'accaparement littéraire, si j'ose m'exprimer ainsi; le poète fait main basse sur les comédies de ses prédécesseurs et mène dans son chef-d'œuvre, selon Riccoboni, jusqu'à cinq imitations de front. Il prend tout pour lui, et fait de l'avarice

une représentation si complète que c'est comme une défense faite à ses successeurs de représenter des avares.

Quoi qu'il en soit du caractère d'Harpagon, on ne peut pas dire que Molière, dans ses autres grandes figures, ait abusé de la généralisation, et la plupart des héros de son théâtre ne sont rien moins que des abstractions personnifiées. Ils résolvent à merveille ce grand problème de l'art dramatique, le plus difficile de tous, la fusion harmonieuse du général et du particulier, l'incarnation d'un vice ou d'un ridicule commun et connu dans des individus ayant une physionomie bien distincte. Ce terme d'*abstractions personnifiées* appliqué aux figures du théâtre français est une de ces formules piquantes et commodes dont le succès est fâcheux et doit être combattu par les critiques qui ne se paient pas de mots; elles sont trop absolues pour la vérité littéraire, qui est toute de nuances et de délicatesse, et qui se compose de réserves, de retouches et de repentirs. Sans doute il deviendrait impossible de classer par ordre ses idées si l'on ne pouvait plus dire que le génie de Molière et de Racine est généralisateur, celui de Shakespeare individualiste, celui de Sophocle plastique; que les Français et les Grecs visent à l'idéal, tandis que les Anglais étudient la réalité : mais combien d'exceptions importantes et de fines restrictions ne faut-il pas apporter ensuite à ces formules pour atténuer la proportion sensible d'erreur qui les remplit, et pour faire de ces vérités approximatives des vérités de plus en plus vraies !

Les créations poétiques de Racine, des abstractions personnifiées! Quoi de plus individuel que toutes ses figures de femmes? et, parmi ses hommes, est-ce que son Mithridate manquerait de vie, son Néron de vérité ou son Acomat de caractère? Les meilleurs personnages de Molière ont beau être généraux, ils ne sont pas moins individuels et vivants que ceux de Racine; ils le sont même davantage encore.

Voyez Tartuffe. Quelle vive individualité est la sienne! « Il a l'oreille rouge et le teint bien fleuri. » Il n'est pas seulement hypocrite, il est sensuel et ambitieux. Molière note son tempérament, sa constitution physique avec autant de soin que Shakespeare a noté la force d'Antoine et la maigreur de Cassius. Tar-

tuffe est « gros et gras ». Il est homme à manger pour son souper « deux perdrix et la moitié d'un gigot », à boire à son déjeuner « quatre grands coups de vin ». A travers les railleries de Dorine nous devinons que Tartuffe est beau, et il faut bien qu'il ait quelque agrément personnel pour que les scènes avec Elmire soient possibles, pour que l'inquiétude jalouse de Valère puisse paraître fondée. Tartuffe doit être « capable, écrit Théophile Gautier, d'inspirer une tendresse mystico-sensuelle... Il était, nous en sommes sûr, fort propre sur soi, vêtu d'étoffes fines et chaudes, mais de nuances peu voyantes, noires probablement, pour rappeler la gravité du directeur; le linge uni mais très blanc, une calotte de maroquin sur le haut de la tête, comme en portaient les personnages austères du temps. Ses façons étaient polies, obséquieuses, mesurées; il avait l'air d'un homme du monde qui se retire du siècle et donne dans la dévotion, et non la mine de bedeau sournois et libidineux qu'on lui prête... Comme Don Juan, qui, lui aussi, joue sa scène d'hypocrisie, Tartuffe ne craint ni Dieu ni diable; il est l'athée en rabat noir, comme l'autre est l'athée en satin blanc... Comment supposer qu'un homme si fin, si habile, si prudent, se laisse prendre au piège mal tendu d'Elmire, qu'il soit dupe un instant de ses coquetteries et de ses avances invraisemblables, s'il eût été le cuistre immonde qu'on se plaît à représenter? Ce n'était pas sans doute la première fois qu'il se trouvait en semblable posture, et cette bonne fortune qui se présentait n'avait rien dont il eût lieu de se méfier et de s'étonner beaucoup. »

Il n'y a peut-être point de personnage au théâtre qui soit un homme plus que Tartuffe, un homme en chair et en os, et non pas seulement un vice incarné dans un homme. L'hypocrisie, dont il est le symbole poétique par excellence, n'est même pas le fond de sa nature; le fond de sa nature, c'est un matérialisme grossier, et l'hypocrisie ne lui sert que de moyen pour satisfaire ses ardentes convoitises charnelles. De là les impatiences et les maladresses qui se mêlent chez lui à l'astuce. Il n'a pas la profonde habileté d'Iago, parce qu'il n'est pas comme Iago un pur génie d'enfer faisant le mal sans intérêt et par amour de l'art; il a des passions basses qui rendent gauche son adresse et aveuglent sa

clairvoyance. M. Guillaume Guizot a consacré à l'analyse des contrastes qui font de Tartuffe un personnage si vivant une des meilleures pages de son livre sur Ménandre :

« Tartuffe est à la fois rusé et maladroit, sagace et aveugle; à l'église, il a vu du premier coup qu'Orgon est une proie faite pour lui : après une longue habitude de vivre auprès d'Elmire, il n'a pas vu qu'elle le méprise et le hait. Il sait de longs détours pour capter ou retenir la tendresse d'Orgon : à peine se trouve-t-il seul avec Elmire, qu'il pose le masque et agit en effronté. Tout à l'heure il commandait au son de sa voix et combinait la moindre de ses attitudes : mais il est l'esclave irréfléchi de ses désirs brutaux, qu'il raconte maintenant dans le plus étrange langage, en même temps mystique et sensuel. C'est tantôt un fourbe consommé qui se cache, tantôt un aventurier imprudent qui se perd en voulant pousser à bout sa fortune, et qui va s'offrir de lui-même à la justice, dont il rencontre la vengeance quand il réclame son appui. Personnage plein de contrastes, mais dont les contrastes mêmes s'accordent et s'expliquent l'un l'autre : il est hypocrite de religion, précisément parce qu'il a des passions grossières : il fallait ce voile à ses vices. Il est adroit tant qu'il réussit : ne devrait-il pas l'être surtout au moment de la crise et quand le succès chancelant réclame les suprêmes efforts ? Non, le danger l'égare au lieu de l'éclairer ; et quand sa propre ruse a tourné contre lui, pendant que sa prison s'apprête, il croit qu'il vient de réussir et qu'il n'a plus qu'à s'établir dans sa maison : le grand imposteur devient la dupe d'un exempt. »

Voilà sur Tartuffe la vérité exacte exprimée avec autant d'élégance que de mesure. L'éminent critique suisse que j'ai déjà cité, M. Rambert, a cru pouvoir aller un peu plus loin que M. Guillaume Guizot et accentuer plus vivement cette maladresse mêlée à la fourberie, qui fait de l'imposteur, selon lui, un personnage comique. Schlegel avait dit que *le Tartuffe*, à quelques scènes près, n'est point une comédie. M. Rambert, ayant à cœur de prouver que le comique ne réside pas seulement dans les parties acessoires et chez les personnages secondaires, mais dans le fond même et chez le héros du drame, répond à Schlegel :

« Molière a trouvé le secret de déposer le germe comique dans le cœur de Tartuffe lui-même. Il l'a fait en donnant à son héros,

outre l'astuce du faux dévot, l'effronterie du parvenu, du pied-plat qui a réussi. Ce trait de caractère est de toute importance, quoiqu'il ait passé inaperçu de la plupart des critiques... Ce qui rend Tartuffe comique, c'est qu'arrivé au moment où il se croit sûr de son fait, où il pense avoir assez serré le bandeau sur les yeux d'Orgon, il perd toute retenue, et, par son impudence, devient l'artisan de sa propre ruine. Il a la jactance de l'hypocrisie... La plupart des commentateurs n'ont vu que le côté odieux de Tartuffe : ils le comparent à Iago ; mais la comparaison n'est pas juste... Iago est assez habile pour prendre dans ses filets un homme de la force d'Othello ; il n'y a qu'un Orgon qui puisse tomber dans les grossiers panneaux de Tartuffe. La gaieté à part, Tartuffe ressemble plutôt à Scapin ; on peut aussi le rapprocher de Narcisse ; et Narcisse et lui, s'ils eussent vécu dans d'autres circonstances, n'eussent été que des valets obscurs et fripons. On parle toujours de la profonde scélératesse de Tartuffe ; profonde, elle l'est en un sens, mais cela ne l'empêche point d'être plate et grossière. On n'a pas encore remarqué, si je ne me trompe, que le jeu de Tartuffe est exactement celui de Scapin dans la scène de la bastonnade. Orgon, comme Géronte, se laisse mettre la tête dans le sac. Tartuffe croit le tenir et se joue de lui comme Scapin. Un moment il semble qu'Orgon va être délivré ; mais, tout aussi facilement que Géronte, il se laisse remettre la tête dans le sac ; et cette fois, Tartuffe, toujours comme Scapin, joue son jeu avec si peu de façons, se dispense à tel point de tout ménagement, frappe si fort, se trahit et s'accuse si bien, qu'il se dupe lui-même en croyant duper autrui. Une hypocrisie adroite et ne suivant que des voies souterraines, comme celle d'Onuphre, n'aurait rien de comique ; mais l'hypocrisie qui s'affiche, qui frise la galanterie et l'ostentation : voilà un contraste heureux, propice à la comédie. De là vient, par parenthèse, que, malgré le dire de plusieurs critiques, on n'éprouve pas une angoisse bien vive en voyant les malheurs dont la famille d'Orgon est menacée. »

Cette assimilation du rôle de Tartuffe à celui de Scapin est fine, mais à mon avis elle est trop fine. Je veux dire qu'un critique très exercé et très cultivé pourra bien (surtout après avoir été averti par M. Rambert) apercevoir l'analogie qu'il signale, mais qu'elle n'est point conforme à l'impression immédiate que produit l'œu-

vre de Molière sur l'esprit d'un spectateur naïf et non prévenu. Quels sont, à la représentation du *Tartuffe*, les sentiments non des délicats, mais du peuple, pour lequel en définitive Molière écrivait? On déteste l'imposteur, on tremble pour la famille d'Orgon, lorsque le scélérat, se dressant dans toute sa hauteur tragique, répond à Orgon qui le chasse de chez lui :

> C'est à vous d'en sortir, vous qui parlez en maître,
> La maison m'appartient...

Et finalement on est soulagé d'un grand poids quand le dieu vengeur descend sur la scène sous la forme de la justice de Louis XIV. *Nec deus intersit nisi dignus vindice nodus*, a dit Horace: eh bien! le nœud du drame exigeait ce dénouement. « L'intervention de la police est très naturelle et très bien accueillie, » remarque Gœthe avec simplicité.

Dans *Beaucoup de bruit pour rien*, il est vrai, Shakespeare, en faisant entrevoir le dénouement d'avance, a eu l'art d'écarter l'angoisse qui, sans cela, eût péniblement oppressé l'âme des spectateurs à la vue de l'odieux complot tramé contre le bonheur d'un couple innocent. Molière a négligé cette précaution; j'approuve ici Shakespeare sans désapprouver Molière, parce que je n'attache aucune importance à la question qui préoccupait tellement M. Lysidas, celle de savoir si la comédie de Molière est « proprement une *comédie* ». Il me suffit qu'elle renferme des scènes de comédie, une en particulier qui est le sublime de la littérature comique et à laquelle toutes les comédies du monde n'ont rien de comparable : la scène où Orgon tombe aux genoux de Tartuffe agenouillé. Si, à côté de cela, *le Tartuffe* renferme des éléments tragiques, que m'importe ? Il m'est impossible de comprendre pourquoi nous blâmerions dans Molière ce que nous louons dans Shakespeare : l'union ou, pour mieux dire, le rapprochement du risible et du terrible, du gai et du pathétique. La seule différence est que dans les grands drames de Shakespeare le tragique domine, et que c'est le comique dans les grands drames de Molière. Vinet observe que dans *le Tartuffe* et *le Misanthrope* Molière touche hardiment aux problèmes les plus graves et aux premiers intérêts de la conscience et de l'humanité : « Certes, ajoute-t-il avec un grand sens, le *Misanthrope* de Molière est infiniment plus sérieux

que la *Bérénice* de Racine. » Pourquoi donc le sérieux, qui fait le fond de ces grandes œuvres, ne se traduirait-il pas aussi quelquefois dans la forme? Croit-on rendre un important service à Molière en revendiquant pour ses comédies un caractère exclusivement comique? Soyons sûrs qu'il attachait lui-même fort peu de prix à cette démonstration et qu'il partageait sur ce point la dédaigneuse indifférence de Shakespeare.

La préoccupation pédantesque de l'*idée* du comique a lourdement égaré la plupart des critiques allemands dans leur appréciation du caractère de Tartuffe; mais on a très finement apprécié en Allemagne celui d'Orgon. M. Otto Marckwaldt, longuement cité et souvent combattu dans le grand ouvrage de M. Humbert, admire sans réserve la vérité parfaite du personnage et fait à son sujet deux jolies remarques, que je crois assez neuves.

Il note dans les plus minces détails du rôle d'Orgon, jusque dans son vocabulaire et sa phraséologie, la puissante influence de Tartuffe sur cet esprit faible. Quand Cléante demande au père de Marianne quels sont ses desseins relativement à la démarche de l'amoureux Valère, il répond en vrai petit Tartuffe qui profite des leçons de son maître :

.... De faire
Ce que le ciel voudra.

Plus loin il dit à sa fille, qu'il veut donner pour femme à Tartuffe :

Mortifiez vos sens avec ce mariage.

Orgon, écrit encore M. Marckwaldt, est un de ces hommes chez lesquels le défaut de force et d'intelligence se traduit par des exagérations perpétuelles, par un manque complet de mesure; ils sont toujours dans les extrêmes. L'opposition qu'on fait à leurs idées ne sert qu'à les y entêter davantage. L'expérience les contraint-elle à changer d'avis, ils ne font que changer d'exagération; ils ne mettent aucun ménagement, aucune retenue dans leur ardeur à maudire ce qu'ils avaient élevé jusqu'au ciel.

Le ridicule des Femmes savantes est trop contemporain et trop local pour intéresser la postérité et le monde autrement qu'à

titre de curiosité littéraire; vrai sans doute à l'époque où Molière vivait, il nous paraît outré aujourd'hui; mais Chrysale est de tous les temps. Molière, qui force quelquefois les traits de ses tableaux, n'a pas de peinture plus fine. Chrysale est faible comme Orgon, mais d'une autre manière; c'est la faiblesse du caractère, après celle de l'esprit : nuance délicate très habilement saisie et rendue par le poète. Ni l'un ni l'autre n'est une abstraction personnifiée; ce sont deux tempéraments, deux originaux, deux hommes.

On voit que ce qui distingue les personnages de Molière, ce n'est pas seulement la netteté logique des idées, de la raison, c'est aussi la vie et la variété de la nature. Je reconnais d'ailleurs que ni lui ni aucun poète ne saurait être égalé à Shakespeare pour le nombre et la diversité des créations individuelles. Mais, s'il n'a pas produit une aussi grande profusion de types de toutes sortes, il a du moins parcouru d'un bout à l'autre l'échelle morale et dramatique, du règne de la matière à celui de l'esprit et de Sganarelle à Alceste, comme Shakespeare et Cervantes l'ont parcourue de Falstaff à Hamlet, de Sancho Panza à Don Quichotte, et c'est par là qu'il est grand comme eux. « On montre sa grandeur, a dit Pascal, non en étant à une extrémité, mais en touchant les deux extrémités à la fois. »

VI

DÉFINITIONS PARTIELLES DE L'HUMOUR

Sens du mot *humour* dans Corneille; dans Diderot; dans Sainte-Beuve. — Grande colère de Voltaire et de M. Genin. — Montaigne. — Les digressions de Sterne. — Définitions données par M. Hillebrand et par M. Montégut. — Le docteur Samuel Johnson. — Le bon ton, selon Duclos. — Une scène du *Voyage sentimental*. — Antipathie de l'esprit français et de l'esprit humoristique. — Exemples particuliers d'*humour*. — L'esprit dans la bêtise. — L'esprit dans le sentiment. — Définitions données par Thackeray; par Carlyle; par M. Taine. — Le style de l'*humour*.

Shakespeare est un plus grand humoriste que Molière: telle est, à l'étranger, l'opinion générale. En France, nous n'avons aucun avis dans la question, parce que nous ne savons pas ce que c'est que l'*humour*. Il me paraît donc utile de chercher le sens de ce mot, et j'ai quelque espoir de le trouver; voici sur quoi est fondée une espérance si présomptueuse.

La plupart des auteurs qui entreprennent de définir un mot plus ou moins obscur de la langue esthétique, commencent par critiquer toutes les définitions qu'on en a données avant eux; puis, sur les débris qu'ils ont faits, ils installent celle qui a leur préférence, jusqu'à ce qu'un nouveau critique arrive et la ruine à son tour comme les autres. C'est ainsi que le travail de la philosophie est une vraie toile de Pénélope. Ma méthode sera toute différente et beaucoup plus modeste. Je crois que toutes les définitions de l'*humour* proposées par des hommes de sens, de goût et de savoir ont du bon, et je n'en connais aucune qui soit fausse. Mais en même temps je n'en connais aucune qui soit complète. D'où leur vient ce caractère de vérité partielle? Évidemment de ce que les mots de la langue esthétique sont trop riches, de ce qu'ils expriment des idées trop nuancées et trop complexes pour que leur sens puisse être développé tout entier dans

une formule, dans une explication brève. « La trame de nos sensations est si compliquée, a dit Lessing, qu'à grand'peine l'analyse la plus subtile en peut-elle saisir un fil bien séparé et le suivre à travers tous ceux qui le croisent. Et lors même qu'elle y a réussi, elle n'en tire aucun avantage. Il n'existe pas dans la nature de sensations absolument simples ; chacune d'elles naît accompagnée de mille autres, dont la moindre l'altère entièrement; les exceptions s'accumulent sur les exceptions et réduisent la prétendue loi fondamentale à n'être plus que l'expérience de quelques cas particuliers. »

Voilà pourquoi les gens bien avisés n'ont garde de définir trop rigoureusement les notions esthétiques. Mais, quand ces notions sont obscures ou controversées, que faut-il faire? Il faut les expliquer sans les définir; il faut les éclaircir et, comme on dit en anglais, comme on disait en latin, les *illustrer*, c'est-à-dire les rendre sensibles à l'intelligence par toutes sortes d'exemples, de rapprochements, de comparaisons et d'images; il faut, loin de viser à une concision et à une rigueur pédantesques, prodiguer les développements, multiplier les citations, tenir la porte toujours ouverte aux exceptions, aux différences, aux contrastes, à toutes les nuances si nombreuses et si variées des choses de l'esprit, et se bien persuader qu'on n'a jamais tout dit.

Je me propose d'étudier de cette manière la notion de l'*humour*. Commençant par les définitions les plus générales et les plus superficielles qui aient été données de ce mot, j'arriverai progressivement à celles qui sont de plus en plus spéciales et profondes. Suivant une remarque déjà faite à propos de la notion du comique, l'intérêt de notre étude augmentera à mesure que l'idée que nous cherchons, se dégageant du vague et de la banalité des premiers aperçus, deviendra plus précise et plus restreinte. La définition totale de l'*humour* se composera de tout ce que nous aurons dit — et de ce qui nous resterait à dire encore.

Le mot est français d'origine. Sous sa forme anglaise *humour*, sous sa forme allemande *Humor*, il a pris une signification spéciale dont on retrouve quelque chose dans le huitième sens d'*humeur* selon le dictionnaire de Littré : « Penchant à la plaisanterie, originalité facétieuse. » M. Littré cite deux passages des comé-

dies de Corneille où le mot *humeur* a cette acception. Dans l'*Illusion comique*, Matamore, achevant de vanter ses hauts faits, voit approcher sa maîtresse en compagnie de son rival, et d'abord tourne les talons.

CLINDOR.

Où vous retirez-vous?

MATAMORE.

Le fat n'est pas vaillant,
Mais il a quelque humeur qui le rend insolent.

Dans *la Suite du Menteur*, Cléandre, à une plaisanterie que dit son valet, s'écrie : « Cet homme a de l'humeur ! » et Dorise ajoute :

C'est un vieux domestique
Qui, comme vous voyez, n'est pas mélancolique.

A voir de l'humeur voudrait dire tout le contraire aujourd'hui ; mais on voit par cet exemple de Corneille que le mot *humeur*, employé absolument, pouvait signifier belle humeur, de même que le mot *santé*, quand nous l'employons sans adjectif, signifie bonne santé. Les écrivains qui aiment les archaïsmes n'ont pas complètement renoncé à un usage discret du mot *humeur* ainsi entendu. On lit dans les *Salons* de Diderot, à propos d'un tableau de Beaudouin : « Toute la scène du confessionnal voulait être mieux dessinée ; cela demandait plus d'humeur, plus de force. » Sainte-Beuve écrit encore, mais dans un sens un peu différent : « La gaieté, chez M. de Chateaubriand, n'a rien de naturel et de doux ; c'est une sorte d'humeur ou de fantaisie qui se joue sur un fond triste. »

Voltaire, dans une lettre à l'abbé d'Olivet, réclame pour la France la propriété du mot et de la chose : « Les Anglais, dit-il, ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaieté, cette urbanité, ces saillies qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute, et ils rendent cette idée par le mot *humour*, qu'ils prononcent *yumor*. Et ils croient qu'ils ont seuls cette *humour*, que les autres nations n'ont point de terme pour exprimer ce caractère d'esprit ; cependant c'est un ancien mot de notre langue employé en ce sens dans plusieurs comédies de Corneille. »

M. Genin, qui cite ce passage de Voltaire dans ses *Récréations philologiques*, exprime l'espoir que, « mieux éclairés sur leurs droits, les Français reprendront un mot qui n'a pas cessé de leur appartenir et laisseront désormais aux fils d'Albion leur *humour* ou *yumor*, dont ils se croient les inventeurs. » « Il est honteux, s'écrie-t-il, de demander la charité quand on est millionnaire, et ridicule de recevoir à ce titre une obole publiquement dérobée dans notre propre escarcelle. » Voilà bien une indignation de philologue! Il est très vrai que notre mot national suffit pour exprimer une partie assez considérable de la signification du mot anglais, mais non pas certes la plus originale ni la plus importante; ce n'est que dans un sens encore vague et peu intéressant qu'*humeur* et *humour* sont identiques.

Je crois d'ailleurs qu'on peut suivre sensiblement plus loin que ne l'ont fait MM. Genin et Littré le parallélisme des deux mots. Il n'y a pas de raison, par exemple, pour appeler *humour* l'humeur de Montaigne. Montaigne est humoriste en ce sens qu'il écrit d'humeur, et cette expression est d'une clarté parfaite; elle ne cache aucun mystère ni aucun raffinement. Il a lui-même complètement défini sa méthode lorsqu'il a dit : « Ce sont icy mes humeurs et opinions; je les donne pour ce qui est en ma créance, non pour ce qui est à croire; je ne vise icy qu'à découvrir moy-mesme, qui seray par adventure autre demain, si nouveau apprentissage me change. » — « Ceux qui écrivent par humeur, dit la Bruyère, sont sujets à retoucher à leurs ouvrages : comme elle n'est pas toujours fixe et qu'elle varie en eux selon les occasions, ils se refroidissent bientôt pour les expressions et les termes qu'ils ont le plus aimés. » Et il explique ce qu'il faut entendre par « ceux qui écrivent par humeur » : ce sont les écrivains « que le cœur fait parler, à qui il inspire les termes et les figures, et qui tirent, pour ainsi dire, de leurs entrailles tout ce qu'ils expriment sur le papier ». Justifiant d'avance par son propre exemple la remarque de la Bruyère, Montaigne disait : « Mes ouvrages, il s'en faut tant qu'ils me rient, qu'autant de fois que je les retaste, autant de fois je m'en despite. »

Les *Essais* de Montaigne sont des causeries où il se laisse aller à toutes les digressions que lui suggère son humeur, et marche, selon son expression, « d'autant plus picquamment

que plus obliquement ». C'est pourquoi Balzac remarquait que « Montaigne sait bien ce qu'il dit, mais non pas toujours ce qu'il va dire ». Donnant à la même idée une expression bouffonne, un autre humoriste, Laurence Sterne, écrit : « De toutes les manières de commencer un livre en usage dans le monde connu, je suis persuadé que la mienne est la meilleure ; je suis sûr, au moins, qu'elle est la plus religieuse : car je commence par écrire la première phrase, et je me confie au Tout-Puissant pour la seconde. » Les ouvrages de Sterne ne sont, en effet, qu'une suite de digressions. On lit dans son roman de *Tristram Shandy* mainte extravagance comme celles-ci : « Une impulsion soudaine me traverse l'esprit : Baisse le rideau, Shandy ! Je le baisse. Tire ici une ligne en travers du papier, Tristram ! Je la tire. Allons ! à un nouveau chapitre. Du diable si j'ai aucune autre règle pour me diriger dans cette affaire. » — « Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit ; pourquoi en fais-je mention ? Demandez à ma plume : c'est elle qui me mène, je ne la mène pas. » — « Ce chapitre, je le nomme le chapitre des CHOSES, et mon prochain chapitre, c'est-à-dire le premier du volume suivant, si je vis, sera mon chapitre sur les MOUSTACHES, afin de conserver quelque liaison dans mes ouvrages. »

Notons toutefois, dès à présent, une nuance importante entre l'humeur de Montaigne et l'*humour* de Sterne. Le désordre de l'écrivain français est plus naturel que systématique, et l'on s'en aperçoit bien quand on compare le premier texte des *Essais*, où le plan de l'auteur est encore assez net et assez suivi, à celui des éditions subséquentes, où des surcharges et des digressions à l'infini viennent embrouiller de plus en plus son idée principale. Le désordre de l'écrivain anglais, au contraire, est plus systématique que naturel ; c'est évidemment l'effet d'un dessein arrêté d'avance, d'un parti pris et de quelque théorie bizarre et paradoxale de l'art d'écrire. Or, pour désigner cette humeur artificielle, il me semble que notre mot français, quoi qu'en pense M. Genin, cesse de suffire, et qu'il devient nécessaire d'employer un terme aussi exotique, aussi étrange que la chose qu'il doit désigner : il faut dire l'*humour* et non plus l'*humeur*.

Quels sont, en somme, les sens dans lesquels les deux mots

peuvent être employés indifféremment l'un pour l'autre? Ce sont tous ceux où l'humeur est naïve, bonne enfant, sans prétention à l'originalité et d'autant plus originale, sans ambition de ormer dans la littérature un genre de style et d'esprit complètement distinct et à part. Notre vieux mot national suffit pour désigner l'*humour* tel que le définit M. Hillebrand : « Ce bon plaisir arbitraire du poète qui, au lieu de se proposer un plan, de poursuivre un but, de se conformer à des règles, n'écoute que son humeur momentanée, rit ou pleure, s'agite ou rêve selon les ordres qu'il reçoit de son seul maître, le caprice[1]. » Notre vieux mot national suffit encore pour désigner l'*humour* tel que le définit M. Montégut: « Qui dit *humour* dit esprit de tempérament, traduction exacte de ce mot si controversé, par conséquent spontanéité, candeur, naïveté, bonhomie, génialité[2]. » Oui, tant que l'*humour* n'est que l'humeur, c'est tout bonnement le vif esprit naturel, heureux don de naissance et de tempérament, par opposition à l'esprit qui s'acquiert plus ou moins, que l'étude développe, que la méditation aiguise, et qui n'est autre chose que la raison parlant avec finesse. Saillies, boutades, calembredaines, disposition joyeuse et joviale de l'âme, drôleries imprévues, tous les éclairs d'une vivacité spirituelle, toutes les grâces d'une feinte niaiserie, voilà l'humeur, voilà le sens primitif, étymologique d'*humour*, et quiconque possède ce talent ou plutôt ce don peut à bon droit s'appeler humoriste.

M. Montégut a raison en un sens de définir l'*humour* comme il l'a fait; mais il a tort de croire que sa définition soit complète et de s'appuyer sur elle pour contester à Sterne une partie de son renom d'humoriste. « Sterne, écrit-il, mérite le nom d'humoriste pour sa sensibilité, qui est très vraie, très fine, très riche en beaux caprices, mais non pour son esprit, qui est plus ingénieux que naïf et plus artificiel que spontané. » Il faut prendre garde d'attribuer à l'étymologie une importance qu'elle n'a pas, qu'elle ne peut pas avoir pour la fixation du sens actuel des mots d'une langue vivante. Que fait aux choses le nom dont on les nomme? et que dirait-on d'un critique qui, voulant aujourd'hui définir la tragédie, fonderait toute sa définition sur les an-

1. *Revue critique*, 1er janvier 1870.
2. *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1865.

tiques racines du mot, τράγος et ᾠδή, c'est-à-dire chant du bouc?

A partir du moment où l'*humour* cesse d'être simplement l'humeur, il devient quelque chose de singulièrement peu français.

L'humoriste, dans un des sens les plus usuels de ce mot si complexe, est un homme excentrique, un *original*, comme nous disons en mauvaise part avec une nuance de mépris et la vive impression d'un ridicule. Tel était, par exemple, ce docteur Samuel Johnson dont M. Taine, dans son *Histoire de la littérature anglaise*, nous fait la caricature suivante:

« On voyait entrer un homme énorme, à carrure de taureau, grand à proportion, l'air sombre et rude, l'œil clignotant, la figure profondément cicatrisée par des scrofules, avec un habit brun et une chemise sale, mélancolique de naissance et maniaque par surcroît. Au milieu d'une compagnie, on l'entendait tout d'un coup marmotter un vers latin ou une prière. D'autres fois, dans l'embrasure d'une fenêtre, il remuait la tête, agitait son corps d'avant en arrière, avançait, puis retirait convulsivement la jambe. Son compagnon racontait qu'il avait voulu absolument arriver du pied droit et que, n'ayant pas réussi, il avait recommencé avec une attention profonde, comptant un à un tous ses pas. On se mettait à table. Tout d'un coup il s'oubliait, se baissait et enlevait dans sa main le soulier d'une dame... Lorsque enfin son appétit était gorgé et qu'il consentait à parler, il disputait, vociférait, faisait de la conversation un pugilat, arrachait n'importe comment la victoire, imposait son opinion doctoralement, impétueusement, et brutalisait les gens qu'il réfutait: « Monsieur, je m'aperçois que vous êtes un misérable whig. — Ma chère dame, ne parlez plus de ceci; la sottise ne peut être défendue que par la sottise. — Monsieur, j'ai voulu être incivil avec vous, pensant que vous l'étiez avec moi. » Cependant, tout en prononçant, il faisait des bruits étranges, tantôt tournant la bouche comme s'il ruminait, tantôt claquant de la langue comme quelqu'un qui glousse... »

L'antipode de l'humoriste anglais ainsi entendu, c'est le Français aimable et poli, tel que Duclos, au milieu du XVIIIe siècle, en faisait le portrait : « Le bon ton, dans ceux qui ont le plus d'esprit, consiste à dire agréablement des riens et à ne pas se permettre le

moindre propos sensé si on ne le fait excuser par les grâces du discours; à voiler enfin la raison, quand on est obligé de la produire, avec autant de soin que la pudeur en exigeait autrefois quand il s'agissait d'exprimer quelque idée libre. »

L'esprit français, l'esprit de société, naturellement ennemi de l'excentricité individuelle, est, en ce sens, tout ce qu'il y a de plus opposé à l'*humour*. La moindre infraction aux usages, aux manières généralement adoptées passe chez nous pour une inconvenance, et l'obligation de ressembler à tout le monde étouffe la croissance des originaux. On devient ridicule pour peu qu'on se distingue; en France, la crainte du ridicule *congèle tout*, selon l'expression de Stendhal. « Armés du ridicule, écrit aussi Vinet, les Français ont ramené à l'ordre, c'est-à-dire, sur chaque sujet, aux idées convenues ou à la convention de n'en point avoir, tous les esprits rebelles. » Joubert appelle la politesse « une sorte d'émoussoir ». Mme Geoffrin comparait la société de Paris à une quantité de médailles renfermées dans une bourse, lesquelles, à force de s'être frottées l'une contre l'autre, ont usé leurs empreintes et se ressemblent toutes.

Les Anglais qui ont voyagé en France au XVIIIe siècle, Smollett, Horace Walpole, Sterne, Arthur Young, ont trouvé la société française, malgré tout son esprit, un peu grave et ennuyeuse, parce que les individus leur ont paru manquer de cette originalité rude, mais vive, de cette mâle indépendance qu'ils étaient accoutumés à voir en Angleterre. « Si je puis hasarder une remarque sur la conversation des salons français, écrit Arthur Young, le savant agronome, j'y louerai volontiers l'égalité du ton, mais j'en blâmerai la fadeur. Il est tellement interdit à toute pensée forte de s'exprimer, que les gens d'esprit et les hommes nuls se trouvent presque absolument pareils. Élégante et froide, polie et dénuée d'intérêt, la conversation française n'est qu'un échange de lieux communs aussi inoffensifs qu'ils sont vides d'instruction. Là où il y a excès de politesse, il y a peu de place pour la discussion, et si vous ne pouvez ni raisonner ni discuter, que devient la conversation? La bonne humeur, une facilité aimable, sont les premiers éléments de toute société privée; mais l'esprit, le savoir, l'originalité doivent briser çà et là cette surface unie et produire quelque inégalité de sentiment;

sans quoi la conversation est comme un voyage à travers des plaines d'une monotonie sans fin. »

Sterne rapporte dans son *Voyage sentimental* un entretien des plus instructifs qu'il eut avec le comte de Bissie sur le caractère français :

« Parlez-moi franchement, me demanda le comte : trouvez-vous chez les Français toute l'urbanité dont le monde nous fait honneur? — Je n'ai rien vu, dis-je, qui ne confirme cette réputation. — Vraiment, dit le comte, les Français sont donc polis? — A l'excès, repartis-je. »

» Le comte releva le mot *excès*, et prétendit que je pensais là-dessus plus que je ne disais. Je me défendis longtemps de mon mieux. Il soutint que j'avais une arrière-pensée, et me pressa de déclarer franchement mon opinion.

» ... Une nation polie, mon cher comte, dis-je, rend chacun son débiteur, et d'ailleurs l'urbanité, comme le beau sexe, a tant de charmes par elle-même, qu'il en coûte de dire qu'elle puisse tomber en faute; pourtant, je crois qu'en toutes les choses humaines il n'y a qu'un certain degré de perfection que l'homme ait le pouvoir d'atteindre; ce point dépassé, l'homme ne perfectionne pas ses qualités, il en change. Je ne puis avoir la présomption de dire jusqu'où cette remarque s'applique aux Français dans le sujet dont nous parlons; mais supposez que les Anglais arrivent, par le raffinement progressif de leur civilisation, à ce même extérieur poli qui distingue les Français; si nous ne perdions pas la politesse du cœur, qui incline les hommes plutôt à des actions charitables qu'à des actes de civilité, nous perdrions du moins cette originalité personnelle, cette variété de caractères qui nous distingue non seulement les uns des autres, mais de tout le reste du monde.

» J'avais dans ma poche quelques shillings du roi Guillaume aussi polis qu'une glace, et prévoyant qu'ils serviraient à rendre sensible mon idée, je les avais pris dans ma main. — Voyez, monsieur le comte, poursuivis-je en posant les shillings devant lui sur la table, à force de tinter et de se frotter l'un contre l'autre depuis soixante-dix ans dans la poche du tiers et du quart, les voilà tous devenus si pareils qu'à peine pouvez-vous les distinguer. Les Anglais, comme d'anciennes médailles qui, tenues plus à

part, ne passent que par un petit nombre de mains, conservent le relief tranchant que la belle main de la nature leur a donné; ils ne sont pas si agréables au toucher; mais, en revanche, la légende est si visible qu'au premier coup d'œil vous voyez de qui ils portent l'image et l'inscription. Mais les Français, monsieur le comte, ajoutai-je (désirant adoucir ce que j'avais dit), ont tant d'excellentes qualités qu'ils peuvent bien se passer de celle-ci; c'est un peuple loyal, brave, généreux, spirituel et bon, s'il en est sous le ciel. S'ils ont un défaut, c'est d'être trop *sérieux*.

» — Mon Dieu ! s'écria le comte en se levant. Mais vous plaisantez? » dit-il, corrigeant son exclamation. Je mis la main sur ma poitrine et, du ton le plus grave et le plus pénétré, lui affirmai que c'était mon opinion bien arrêtée. »

Pendant que les Anglais trouvaient fade l'urbanité française, les Français ont souvent trouvé désagréable et offensante la verve âpre et rude des Anglais. Voici de petits vers où Colin d'Harleville accuse la différence de l'esprit des deux nations :

Ces Anglais ont dans leur gaieté
Et surtout dans la raillerie,
Un fiel mordant, une âcreté
Insupportable en vérité,
Quand des Français on a goûté
Le sel et la plaisanterie.

M. Mézières remarque que les Anglais se permettent d'introduire la plaisanterie dans des sujets et dans des occasions où ce mélange blesserait, comme une faute de goût des plus choquantes, la gravité française. « Aucun orateur politique, dit-il, ne se permettrait en France les plaisanteries de Lord Palmerston dans ses discours... Childe-Harold riant d'un gros rire et faisant des calembours, au retour de son odyssée mélancolique, quelle lumière cela jette sur la complexité du caractère anglais! Notre René n'a pas de ces contrastes : il est resté jusqu'au bout grave et fier. »

J'ai développé précédemment ce thème de la gravité de l'esprit français, et je craindrais d'autant plus de trop insister sur ce point que cette gravité ne forme évidemment qu'une partie de notre caractère national, la moins généralement reconnue, c'est vrai,

et, à cause de cela, la plus utile à mettre en lumière; mais il faut prendre garde d'oublier les vérités communes à force de chercher les vérités ignorées. Le fait est qu'on distingue deux grands courants dans la littérature française : une veine d'esprit, de gaieté, de malice et aussi de licence, qu'on appelle proprement la veine gauloise; et une veine de gravité, de noblesse, de majesté et de grandeur, qui est notre héritage latin. Il y a sur ce parallélisme — ou cet antagonisme — des deux traditions la matière d'un développement à perte de vue, que je ne veux pas entamer ici et dont on trouvera la substance dans un article de Sainte-Beuve sur M. Renan au tome II des *Nouveaux lundis*. Des deux esprits qui, par leur réunion, composent l'esprit français, le premier, l'esprit gaulois, quoique différent de l'*humour* des peuples du Nord, est son cousin germain et s'entendrait peut-être assez bien avec lui; le second, l'esprit latin, a pour l'*humour* une profonde antipathie. Ce n'est pas à cause de notre fond celtique, c'est à cause de notre éducation latine, que l'*humour* est devenu pour nous quelque chose d'étranger et d'étrange. « Mot intraduisible, car la chose nous manque, a dit M. Taine : l'*humour* est le genre de talent qui peut amuser des Germains, des hommes du Nord; il convient à leur esprit comme la bière et l'eau-de-vie à leur palais. Pour les gens d'une autre race, il est désagréable; nos nerfs le trouvent trop âpre et trop amer. » Le XVIIe siècle nous montre la victoire de l'esprit latin sur presque toute la ligne, et M. Nisard loue la « discipline » de ce grand siècle, de ce qu'elle était « plus jalouse de perfectionner dans chacun la raison générale que d'y encourager l'humeur et le caprice de l'individu ». Mais à d'autres moments l'esprit celtique a pris sa revanche, et même au XVIIe siècle il n'a pu être complètement étouffé. La sociologie, cette science nouvelle qui en est encore à ses débuts, fera bien d'étudier avec plus de précision qu'on ne l'a fait jusqu'ici ce curieux phénomène que présente le peuple français, de l'éducation venant corriger et transformer la race; elle expliquera par là mainte contradiction de notre esprit et mainte révolution de notre histoire tant politique que littéraire. Comment ce peuple si bien morigéné est-il capable, par instants, de tels accès de violence et de folie? Pourquoi le voit-on se révolter soudain contre tout son passé et rompre brusque-

ment avec sa tradition? C'est qu'il y a de la barbarie sous notre civilisation; il y a un fond d'*humour* celtique sous notre politesse et notre gravité latine. Dans un livre écrit en allemand et consacré à l'étude de la France et des Français[1], M. Hillebrand propose de modifier à notre usage le dicton populaire : « Grattez le Russe, et vous trouverez le Tartare. » On pourrait dire plus justement, assure-t-il : « Grattez le Français et vous trouverez l'Irlandais. » Or, l'Irlande est la terre classique de l'*humour;* elle a donné naissance aux plus grands humoristes de la littérature anglaise, notamment à Swift et à Sterne.

Un Irlandais, au xve siècle, le comte de Kildare, accusé d'avoir commis un sacrilège en brûlant la cathédrale de Castel, répondit pour s'excuser qu'il croyait que l'archevêque était dedans. Voilà une plaisanterie humoristique. Cherchons en quoi consiste son originalité, et rendons-nous compte de ce qui la distingue d'un trait comique ou spirituel.

Le trait comique nous offre toujours une naïveté essentiellement inconsciente. M. Jourdain, faisant un assaut d'armes avec Nicole et recevant d'abord plusieurs coups de bouton, lui crie : « Tout beau! holà! doucement! tu me pousses en tierce avant que de pousser en quarte, et tu n'as pas la patience que je pare! » Nous rions ici d'une naïveté pure, d'une bêtise.

A la différence du comique, le trait spirituel consiste toujours dans une finesse ou une malice logiquement exprimée et consciente d'elle-même. Un Gascon, après avoir donné par politesse son assentiment à une histoire incroyable, ajoutait : « Mais je ne la répéterai pas, à cause de mon accent. » Nous rions ici, ou plutôt nous sourions, parce que notre raison est chatouillée de la façon la plus agréable par la piquante épigramme du Gascon.

Dans l'*humour*, la bêtise et l'esprit se mêlent de telle sorte qu'il est impossible de les séparer; ce n'est pas assez de dire, avec quelques auteurs, que l'une sert de vêtement à l'autre : l'union est plus intime et n'est pas seulement dans la forme. Mélange contradictoire de bêtise et d'esprit, toute vraie plaisanterie humoristique a

1. *Frankreich und die Franzosen in der zweiten Hœlfte des XIXten Jahrhunderts.*

pour caractère de déconcerter la raison, de jeter à la logique un défi et d'être un composé d'éléments rebelles à l'analyse. Notre Irlandais de tout à l'heure, accusé d'un crime, présentait en manière d'excuse une circonstance aggravante, et riait. Les plaisanteries d'Agnelet, dans la farce de *Maître Pathelin*, appartiennent à ce genre spirituellement bête. L'amiral Nelson disait à un de ses capitaines que, « *quoiqu'il* n'eût point pris part au combat, il avait le mérite d'avoir conservé son navire intact ». Je pourrais, comme les Philaminte et les Bélise des *Femmes savantes*, me pâmer d'admiration sur ce *quoique*. Ce *quoique* vaut un poème. Ce *quoique* m'ouvre l'infini. L'absurdité profonde de ce *quoique* est précisément ce qui en fait le sublime.

> Enfin, ce *quoique* en dit beaucoup plus qu'il ne semble.
> Je ne sais pas, pour moi, si chacun me ressemble,
> Mais j'entends là-dessous un million de mots.

La gloire de l'*humour*, c'est de faire ouvrir de grands yeux à M. Joseph Prudhomme, je veux dire au lourd et gros bon sens vulgaire. Devant ses paradoxes surprenants et d'une profondeur insondable, M. Prudhomme reste là, bouche béante et les bras pendants, comme ce bonhomme d'un fabliau allemand qui essayait de consoler une pauvre veuve au convoi funèbre de son mari. Elle sanglotait; il en eut pitié : « Calmez-vous, lui dit-il, soyez raisonnable; n'avez-vous pas dans la boutique un jeune compagnon, bien fait de corps, actif au travail, qui pourra quelque jour avec avantage prendre la place du défunt? — Ah! répondit-elle, j'y ai bien pensé; mais ce qui me désole, c'est qu'on ne peut pas se marier avant Pâques. »

Dorine est impertinente avec Orgon déjà exaspéré par la résistance de Marianne, et Orgon lui donne un soufflet : c'est bien; mais M. Squeers, personnage d'un roman de Dickens, fait mieux. M. Squeers est un maître de pension en voyage, qui s'est ruiné à remplir d'annonces les journaux; personne n'a répondu à son appel, et cela le met de fort mauvaise humeur. Dans la chambre de l'hôtel où il se morfond à attendre les visites, un de ses élèves est en pénitence, debout sur une malle. « De plus en plus agacé, M. Squeers regarda le petit garçon pour voir s'il faisait quelque sottise qui pût lui donner une raison pour le battre; comme le

petit garçon ne faisait rien du tout, il se contenta de lui appliquer un bon soufffet en lui disant de ne pas recommencer[1]. »

Dans la fable du *Loup plaidant contre le renard par-devant le singe*, il y a un trait humoristique. Le singe, après avoir entendu les deux parties, prononce l'arrêt en ces termes :

> Je vous connais de longtemps, mes amis,
> Et tous deux vous paîrez l'amende :
> Car toi, loup, tu te plains quoiqu'on ne t'ait rien pris,
> Et toi, renard, as pris ce que l'on te demande.

Ce qui fait l'*humour* de ces deux derniers vers, c'est leur illogisme plein d'un sens profond ; mais la moralité qui suit et qui conclut la fable n'est point humoristique :

> Le juge prétendait qu'à tort et à travers
> On ne saurait manquer, condamnant un pervers.

Cette explication est trop claire, trop logique, trop raisonnable. Le poète aurait mieux fait de nous laisser sur la contradiction paradoxale de la sentence du singe, qui nous rendait rêveurs et ouvrait à notre imagination des perspectives infinies.

On cite un mot délicieux de Fontenelle, je crois, sur la Fontaine : « M. de la Fontaine est si bête qu'il croit que les anciens ont plus d'esprit que lui. » Essayez donc de ramener cette phrase à une proposition logique ! c'est impossible ; les éléments en sont réfractaires à toute espèce d'analyse, et c'est justement de cela que se compose le charme particulier de l'*humour*. En ce sens, on peut dire que l'*infini* est au fond des plaisanteries de l'*humour*, à la différence des traits simplement spirituels ou comiques, dont la signification est toujours nette et la portée limitée.

Voici quelques exemples d'*humour* consistant dans une contradiction infinie entre la situation où se trouvaient certains personnages et les sentiments qu'ils ont exprimés. Le colonel Turner fut pendu après la Restauration, comme coupable d'un vol infâme ; au moment de monter à la potence, il dit à la multitude qu'une réflexion le consolait puissamment : c'était qu'il avait toujours ôté son chapeau en entrant dans une église. Montaigne parle d'un criminel qui, mené au gibet, disait qu'il ne voulait pas passer par une certaine rue, « car il y avait danger qu'un marchand luy fist

1. « Much vexed by this reflexion, Mr. Squeers looked at the little boy to see whether he vas doing any thing he could beat him for : as he happened not to be doing any thing at all, he merely boxed his ears, and told him not to do it again. »

mettre la main sur le collet, à cause d'un vieux debte. Un autre disoit au bourreau qu'il ne le touchast pas à la gorge, de peur de le faire tressaillir de rire, tant il estoit chatouilleux. » Dans les *Essais de critique et d'histoire* de Macaulay, nous rencontrons une anecdote toute pareille : un voleur, marchant au supplice, demandait aux shériffs de lui tenir un parapluie au-dessus de la tête, depuis la porte de Newgate jusqu'à la potence, parce que la matinée était pluvieuse et qu'il craignait de s'enrhumer.

La niaiserie apparente et la contradiction logique qui entrent comme éléments dans l'*humour* ont fait croire à trop de gens qu'il suffisait de dire des bêtises et d'être absurde pour mériter le nom d'humoriste. Ben Jonson proteste, dans le prologue d'une de ses comédies, contre la prétention ridicule des personnes qui voudraient se faire passer pour humoristes parce qu'elles affectent une excentricité quelconque. « Quoi! s'écrie-t-il, un drôle, en portant des plumes bariolées et un câble à son chapeau, une fraise à triple étage, trois pieds de ruban à ses souliers et un nœud à la suisse sur des jarretières à la française, se donnera par là un caractère humoristique ! Ah ! c'est quelque chose de plus que le comble du ridicule ! » Un philistin berlinois vantait devant Henri Heine le grand nombre d'humoristes qu'on voit à Berlin, et, à cause de cela, nommait sa ville la moderne Athènes. Heine lui dit :

« Mon bel ami, l'*humour* est une invention des Berlinois, le peuple le plus spirituel de la terre. Vexés d'être venus trop tard au monde pour inventer la poudre, ils ont cherché à s'immortaliser par une autre invention qui fût aussi utile et qui pût rendre des services particuliers précisément à ceux qui n'ont pas inventé la poudre. Jadis, quand quelqu'un avait dit une sottise, que trouvait-on à faire ? Rien. On ne pouvait pas empêcher l'accident d'être arrivé, et les gens disaient : « Voilà un sot ! » C'était désagréable. A Berlin, cette ville de tant d'esprit, mais où il se dit tant de sottises, ce désagrément était senti plus vivement que partout ailleurs. Le ministère essaya d'employer des mesures sérieuses contre le fléau : la presse seule eut la permission de publier les grosses sottises ; la conversation dut se contenter des petites, — avec un privilège spécial, toutefois, pour les professeurs et les hauts fonctionnaires ; mais

aux gens des basses classes on n'accorda le droit de dire tout haut des sottises que dans l'intérieur de leurs maisons. Toutes ces mesures restèrent impuissantes; les sottises comprimées n'en éclatèrent qu'avec plus de force dans les occasions extraordinaires; elles étaient même secrètement protégées par l'autorité; le mal devenait intolérable, lorsque enfin fut imaginé un expédient de génie à effet rétroactif, qui du même coup anéantissait toutes les sottises et les métamorphosait en sagesse. Ce moyen est très simple: il consiste à déclarer que toutes les absurdités qu'on a commises, c'est uniquement par *humour* qu'on les a dites ou faites. Ainsi tout va se perfectionnant dans le monde : la sottise devient de l'ironie; la plate adulation qui a manqué son but devient de la satire; la balourdise naturelle se change en adroit persiflage, l'absurdité pure et simple en *humour*, la sotte ignorance en esprit et en sagesse, et toi-même, enfin, mon bel ami, en Aspasie de la moderne Athènes[1]. »

Schopenhauer condamne, lui aussi, « la tendance qui nous porte à donner aux choses un nom supérieur à celui qui leur convient. De même que chaque auberge s'intitule hôtel, chaque changeur banquier, chaque manège ambulant cirque, la moindre salle de concert académie de musique, toute boutique de marchand bureau, tout potier sculpteur; de même le dernier farceur se fait appeler humoriste! Grands mots et petites choses : telle est la devise du noble siècle où nous vivons. »

L'esprit dans la bêtise, comme toutes les définitions sommaires qu'on a données et qu'on donnera de l'*humour*, n'est qu'un côté de cette chose si complexe; d'autres éléments, d'une importance égale ou supérieure, entrent dans sa composition, et d'abord, l'esprit dans le sentiment. C'est ainsi que Schlegel définit le mot. Il y a dans tout véritable *humour* (et ce trait est des plus remarquables), de la sensibilité et de la bonté. L'auteur comique ordinaire ne touche et n'amuse que l'esprit : nous rions des personnages qu'il met en scène, mais notre cœur reste sec pour eux; si nous leur savons gré du bon sang qu'ils nous font faire, on ne peut pas aller jusqu'à dire que nous les *aimions*, à proprement parler. L'humoriste a le pouvoir extraordinaire d'inté-

1. Reisebilder.

les cœurs à des grotesques et à des ridicules, comme aux .es plus chéris de la tragédie ou du roman. Une des cré- les plus délicieuses de la littérature humoristique est Toby, personnage de Sterne. L'oncle Toby est un vieil en- ıi a une manie très étrange, un *dada*, et dans le cerveau . l'araignée de la folie épaissit sa toile en silence depuis e d'années. Mais en même temps il est si parfaitement bon, e et vénérable, qu'il n'y a pas dans toute la poésie d'être us soit plus cher, et que, si nous rencontrions sur notre ın type aussi noble de l'humanité, le besoin de nos cœurs le nous agenouiller devant lui et de saisir sa main pour er. Nous respectons de même, nous admirons, nous ai- Don Quichotte, si loyal, si généreux, si galant homme et si sensé à travers ses extravagances. La grandeur « horri- » du bon Pantagruel s'oppose seule à ce que nous le por- lui aussi, sur notre cœur.

'est pas seulement en créant des caractères où la bonté ɜ à quelques ridicules, que l'humoriste montre sa sensibi- le déborde chez lui de toutes parts sur l'homme et sur la , et il n'y a pas de talent qui se pique moins d'une froide ıssible objectivité que l'*humour*. Sterne, rencontrant un i n'a pas l'air heureux, s'émeut sympathiquement à sa vue œur serré d'une pitié réelle ou feinte, il en fait le tableau : « Un pauvre âne venait d'entrer sous la porte avec rands paniers sur le dos; il se tenait dans une attitude hé- , les deux pieds de devant en dedans du seuil, les deux le derrière dans la rue, ne sachant pas très bien s'il de- ıncer ou non... Il mangeait la tige d'un artichaut et l'avait issée tomber par dégoût une demi-douzaine de fois et ra- par faim. Dieu t'assiste, dis-je, mon bon! tu fais là un léjeuner, et tu as d'amères journées de travail, et, j'en ai les coups amers pour tes gages... Tu n'as pas un ami peut- ns le monde entier, qui te donne un macaron. Disant ces j'en tirai de ma poche un paquet que je venais d'acheter ıi en donnai un... Quand l'âne eut mangé son macaron, ressai d'entrer; la pauvre bête était lourdement chargée; ıbes tremblaient sous elle : comme je tirais son licou, il se ıet dans ma main. L'âne me regarda d'un air pensif:

« Ne me frappez pas, semblait-il dire; mais si vous le voulez, vous le pouvez. »

Deux humoristes anglais, Thackeray et surtout Carlyle, ont bien connu et bien décrit cet élément considérable de l'*humour:* l'esprit dans le sentiment. Dans la préface d'un livre où Carlyle donne la traduction de quelques romans de Jean-Paul, voici ce qu'il écrit à ce sujet:

« L'*humour* vrai, l'*humour* de Cervantes et de Sterne a sa source dans le cœur plus encore que dans la tête... On dirait le baume qu'un esprit généreux verse sur les blessures de la vie, et que seul un esprit généreux a le pouvoir de dispenser. L'*humour* ainsi entendu est compatible avec les sentiments les plus sublimes et les plus tendres, ou, pour mieux dire, il ne saurait exister dans l'absence de ces sentiments..... Un incident chétif est jeté négligemment sous nos yeux: nous sourions à sa vue, mais d'un sourire plus mélancolique que les pleurs, et le passage sans prétention, dans sa brièveté fugitive, pénètre plus profondément dans nos âmes que des volumes de sentimentalité. Les personnages favoris de Jean-Paul ont toujours une teinte de ridicule, soit dans leur situation, soit dans leur caractère et quelquefois dans tous les deux; souvent ce sont des hommes de rien, vains, pauvres, ignorants, faibles, et nous ne savons pas pourquoi nous les aimons, mais cependant nous les aimons. Ils s'insinuent dans nos affections; nous leur faisons dans notre cœur une place plus intime qu'à beaucoup de héros illustres de la tragédie et de l'histoire: voilà la marque de l'*humour* vrai. »

Dans un feuilleton du *Journal des Débats*, daté du 12 mai 1867, la femme d'esprit qui écrivait alors sous le pseudonyme d'Horace Lagardie, a dit finement : « L'*humour* fait que la griffade elle-même a quelque chose de la caresse. »

M. Taine, dans son *Histoire de la littérature anglaise*, a défini partiellement, mais avec beaucoup de force et d'éclat, le style de l'*humour :*

« Entre autres choses, dit-il, ce talent contient le goût des contrastes. Swift plaisante avec la mine sérieuse d'un ecclésiastique qui officie, et développe, en homme convaincu, les absurdités les plus grotesques. Hamlet, secoué de terreur et désespéré,

pétille de bouffonneries. Heine se moque de ses émotions au moment où il s'y livre. Ils aiment les travestissements, mettent une robe solennelle aux idées comiques, une casaque d'arlequin aux idées graves. — Un autre trait de l'*humour* est l'oubli du public. L'auteur nous déclare qu'il ne se soucie pas de nous, qu'il n'a pas besoin d'être compris ni approuvé, qu'il pense et s'amuse tout seul, et que si son goût et ses idées nous déplaisent, nous n'avons qu'à décamper. Il veut être raffiné et original tout à son aise; il est chez lui dans son livre et portes closes; il se met en pantoufles, en robe de chambre, bien souvent les jambes en l'air, parfois sans chemise. — Un dernier trait de l'*humour* est l'irruption d'une jovialité violente, enfouie sous un monceau de tristesses. L'indécence saugrenue apparaît brusquement. La nature physique, cachée et opprimée sous des habitudes de réflexion mélancolique, se met à nu pour un instant. Vous voyez une grimace, un geste de polisson; puis tout rentre dans la solennité habituelle. — Ajoutez enfin les éclats d'imagination imprévus. L'humoriste renferme un poète; tout d'un coup, dans la brume monotone de la prose, au bout d'un raisonnement, un paysage étincelle; beau ou laid, il n'importe: il suffit qu'il frappe. Ces inégalités peignent bien le Germain solitaire, énergique, imaginatif, amateur de contrastes violents fondés sur la réflexion personnelle et triste, avec des retours imprévus de l'instinct physique, si différent des races latines et classiques, races d'orateurs ou d'artistes, où l'on n'écrit qu'en vue du public, où l'on n'est heureux que par le spectacle des formes harmonieuses, où l'imagination est réglée, où la volupté semble naturelle.»

M. Taine dit encore: « L'*humour* consiste à dire d'un ton solennel des choses extrêmement comiques et à garder le style noble et la phrase ample au moment même où l'on fait rire tous ses auditeurs ».

Il est très vrai que tel est souvent le style de l'*humour*. Sterne, qui s'y connaissait, écrit dans une de ses lettres: « Je suis persuadé que le charme principal de l'*humour* de Cervantes consiste en ceci, que l'auteur prend soin de décrire la moindre bagatelle avec toute la pompe d'un grand événement ». Et Thackeray cite comme le meilleur trait d'*humour* de Swift un passage des *Voyages de Gulliver* où le style a bien le ca-

ractère particulier défini par M. Taine. Gulliver, chez les Houyhnhnns, prend congé de son maître, le cheval : « Je pris, dit-il, une seconde fois congé de mon maître; mais, comme j'allais me prosterner devant lui pour baiser la corne de son pied, il me fit l'honneur de la lever lui-même doucement jusqu'à ma bouche. Je n'ignore pas combien on m'a blâmé pour avoir mentionné cette dernière circonstance. Les envieux se plaisent à penser qu'il est trop improbable qu'un aussi illustre personnage ait pu condescendre à donner une telle marque de distinction à une pauvre créature comme moi. Je n'ignore pas non plus combien les voyageurs sont quelquefois enclins à s'enorgueillir des faveurs extraordinaires dont ils ont été les objets. Mais si mes censeurs connaissaient mieux la noble et gracieuse nature des Houyhnhnns, ils changeraient bientôt de sentiment. »

Cependant le caractère noté par M. Taine, par Sterne, par Thackeray, et généralement par tous les auteurs qui ont traité la question, ne suffit pas pour distinguer et définir le style de l'*humour* dans sa propriété la plus originale. Ce style a un autre caractère bien curieux qui lui est peut-être plus spécial encore, et que Jean-Paul a signalé : c'est d'éviter soigneusement les termes généraux, de rechercher la familiarité pittoresque et le détail précis, de diviser et de subdiviser l'expression de la pensée jusqu'aux limites les plus extrêmes de la particularisation. — Rabelais écrit par exemple : « Il luy passa la broche un peu au-dessus du nombril vers le flan droit, et luy perça la tierce lobe du foye, et le coup, haussant, luy pénétra le diaphragme, et par à travers la capsule du cœur luy sortit la broche par le haut des espaules, entre les spondyles et l'omoplate senestre... Dont tomba par terre, et tombant rendit plus de quatre potées de soupes, et l'asme meslée par my les soupes... Puis se donna à tous les diables, appelant Grilgoth, Astaroth, Rapalus et Gribouillis par neuf fois... Quoy voyant, j'eus de peur pour plus de cinq sols. » — Sterne ne dit pas : « Mon père devint tout rouge » ; il ne lui suffit même pas de dire : « Mon père rougit jusqu'aux oreilles ou jusqu'au blanc des yeux » ; voici comment il s'exprime : « Mon père rougit de six teintes et demie, sinon d'une pleine octave, au-dessus de sa couleur naturelle. » Au lieu d'écrire : *la patience de Job*, il écrit : *le tiers*, *le quart*, *la moitié* ou *les trois cinquièmes* de la patience

de Job, indiquant exactement quelle dose de la vertu de ce patriarche est nécessaire pour supporter telle ou telle vexation. Il mesure avec le même scrupule chaque nombre, chaque grandeur, chaque somme d'argent. L'expression « laveuse de vaisselle » a plus de vie, plus de couleur à ses yeux que celle de « fille de cuisine », et s'il nous montre une laveuse de vaisselle à l'ouvrage, il ne lui suffit pas de dire qu'elle est à nettoyer des assiettes, il tiendra à nous apprendre qu'elle *récure une poissonnière*. La blessure de l'oncle Toby, il faut que nous le sachions, a été reçue à environ trente toises de l'angle de retour de la tranchée, en face de l'angle saillant du demi-bastion de Saint-Roch; l'os *pubis* et le bord extérieur de la partie du *coxendix* appelée *os ilium* ont été horriblement écrasés, et « c'est un grand bonheur que le mal considérable fait à l'aine de mon oncle ait été produit plutôt par la grosseur et l'irrégularité de la pierre que par sa force projectile ».

Sterne a rendu cette idée : Quand une femme est en couches, toutes les femmes de la maison prennent un air important, dans une phrase qui est le *nec plus ultra*, le chef-d'œuvre du style humoristique, et après laquelle il faut, comme on dit, tirer l'échelle :

« De toutes les énigmes de la vie conjugale, dit mon père en traversant le palier afin d'appuyer son dos contre le mur pendant qu'il exposerait son idée à mon oncle Toby, de toutes les énigmes embarrassantes de l'état de mariage — et vous pouvez m'en croire, frère Toby, il y en a plus de charges d'âne que toute l'écurie des ânes de Job n'en aurait pu porter, — il n'en est aucune qui me semble aussi pleine d'inextricables mystères que celle-ci : Pourquoi, dès l'instant où madame est portée dans son lit, toutes les femelles de la maison, depuis la femme de chambre de madame jusqu'à la fille qui balaye les cendres, en deviennent-elles plus grandes d'un pouce et se donnent-elles plus d'airs pour ce seul pouce que pour tous les autres pouces ensemble? »

J'ai achevé de collectionner toutes les définitions partielles de l'*humour*, et l'impression qui résulte sans nul doute de cette longue revue préliminaire, c'est que l'*humour* est un genre d'esprit et de talent singulièrement complexe. L'humoriste aime l'excen-

tricité; il se réjouit de déconcerter la logique et la raison; il donne à ses personnages grotesques des qualités morales qui nous les rendent chers et sympathiques; il a une prédilection de cœur pour les humbles, les fous, les ignorants, les sots, pour tous les déshérités de la nature; il s'attendrit, en passant, sur une pauvre bête qui souffre, et au fond il estime qu'

Un âne,
Pour Dieu qui nous voit tous, est autant qu'un ânier;

il affectionne les contrastes entre les choses qu'il dit et la façon dont il les dit; il est volontiers cynique et brutal; il attache bout à bout la poésie la plus haute à des objets obscènes ou immondes, comme un brillant bouquet de plumes de paon à la queue d'un porc; enfin il prend dans sa manière d'écrire le contrepied du précepte de Buffon, évite les termes généraux qui ont de la noblesse, et recherche la familiarité pittoresque et le détail précis qui anéantissent le sérieux.

Comment ramener à un principe unique cette extrême diversité d'éléments contradictoires et incohérents en apparence? Où est la source, l'idée mère, la cause génératrice de ce talent si bizarre? Quelle est, en un mot, la philosophie de l'*humour*? C'est ce que je chercherai dans le chapitre qui va suivre.

VII

PHILOSOPHIE DE L'HUMOUR, AVEC UN APERÇU SUR L'HISTOIRE DE CE GENRE D'ESPRIT.

L'*humour* considéré comme le contraire de la gravité. — L'idée du néant universel. — Différence entre l'humoriste et l'auteur comique ordinaire. — Explication de l'amour de l'humoriste pour ses personnages grotesques. — Rapprochement insolent de tous les contrastes. — Loi de contradiction de l'humour en tant que forme de l'art. — L'*humour* chez les Babyloniens; chez les Perses; dans la décadence romaine; au moyen âge. — La fête des fous. — La danse des morts. — L'Ecclésiaste. — L'*humour* des Espagnols. — L'*humour* des Anglais. — Rabelais. — Villon. — Pascal. — Voltaire. — Humoristes du XIXe siècle.

J'emprunterai un instant à Guillaume Schlegel sa fameuse méthode des contraires[1] pour donner une dernière définition de l'*humour*, plus précise, plus profonde, plus intéressante que toutes celles qui ont passé devant nos yeux, mais peut-être aussi moins applicable à la grande généralité des cas où les hommes ont coutume d'employer ce terme. J'opposerai à l'*humour* l'état d'esprit qui lui est le plus contraire : cet état, c'est la gravité.

Écartons avant tout les idées de tristesse et de morgue qu'on associe d'habitude au mot *gravité*, mais qui sont étrangères à la notion de la chose. Qu'est-ce qu'un homme grave? c'est simplement un homme qui se prend lui-même au sérieux et qui prend les choses au sérieux; c'est, selon l'étymologie, un homme qui *pèse*. J'entends le verbe *peser* dans les deux sens, au sens neutre et au sens actif : l'homme grave, *gravis*, a du poids, du lest, comme on dit par métaphore; dans l'ordre général du monde il

1. On se souvient que Schlegel fonde toute sa théorie de la comédie sur une prétendue contradiction du tragique et du comique.

pèse pour sa part — ou croit peser ; et, en outre, il a une balance dans laquelle il pèse toutes choses. Cette double idée de poids, figurée sous les deux symboles du lest et de la balance, telle est la signification complète du mot *gravité*.

L'homme grave, ai-je dit, prend tout au sérieux, et d'abord sa propre personne. Rire de lui-même, manquer au respect qu'il se doit, se donner un petit soufflet sur la joue ou la moindre chiquenaude sur le bout du nez, déroger tant soit peu à sa dignité de sénateur, de député, de ministre, d'évêque, de magistrat, de professeur, de gendarme, etc., la pensée ne saurait lui en venir. Il envisage avec le même sérieux le monde, la société, les hommes, toutes choses. Cela, répétons-le encore, ne signifie point qu'il voit tout en noir, qu'il prend tout au tragique; non, c'est un esprit juste, parfaitement réglé, mesuré et sensé. Chaque chose à sa place; rien de trop : voilà ses devises. Il sait qu'il y a un temps pour rire et un temps pour pleurer; il sait qu'il y a des choses qui sont gaies et d'autres choses qui sont tristes. L'homme grave rit donc lui aussi et s'égaie, mais seulement des objets convenables et aux heures convenables. Il croit à une valeur réelle et relative des choses. Il a des opinions arrêtées, des principes, des convictions. Il a aussi des passions : elles donnent du sérieux à la vie.

La gravité est l'état normal de l'homme, son état de santé et d'équilibre. Mais, de même que la vertu, elle a ses hypocrites, et l'immense majorité des hommes n'en possède que quelques faux dehors. « La forme, la *fo-orme*, disait Brid'oison; *on-on* doit *rem-emplir* les formes. » — « Dans toutes les professions, écrit La Rochefoucauld, chacun affecte une mine et un extérieur pour paraître ce qu'il veut qu'on le croie; ainsi on peut dire que le monde n'est composé que de mines. » Et encore : « La gravité est un mystère du corps inventé pour cacher les défauts de l'esprit. »

Voilà l'*humour* presque défini, mais négativement et par son contraire; nous n'avons qu'à retourner les termes de notre définition de la gravité.

L'humoriste ne prend rien au sérieux, ni les hommes, ni les choses, ni lui-même. Pourquoi? veut-il seulement contredire cette gravité fausse qui n'est qu'hypocrisie et mensonge? ou bien est-ce

qu'il n'a pas su s'élever jusqu'à la vraie gravité et atteindre les sommets d'où l'on découvre le rapport et la raison des choses? Non; il a tout vu, tout compris, et il a jugé que tout n'est qu'une farce. L'idée du néant universel est le fond de sa philosophie. Il méprise tout, ou plutôt il rit de tout, sans colère, sans amertume et sans passion, car la passion est sérieuse. Rien, à ses yeux, ne mérite l'honneur d'être distingué dans ce grand amas de vanités qui constitue l'univers moral; surtout il ne fait pas de distinction entre la folie et la sagesse. Il n'y a point de sages, il n'y a point de fous; mais le monde entier est fou, et lui-même non moins que les autres. Car il ne se prend pas plus au sérieux que le reste de l'univers; un de ses traits les plus caractéristiques est une perpétuelle raillerie intérieure qui a pour objet sa propre personne; l'humoriste possède par excellence l'art de se dédoubler et d'offrir la moitié de son individu en spectacle à l'autre moitié. A toute heure, je veux dire en temps et hors de temps, il se coiffe du bonnet à grelots; et léger, turbulent, irrévérencieux, brouillant tout, confondant tout à plaisir, il brise d'un petit coup de sa marotte la balance de la gravité.

Par là, l'humoriste se sépare profondément des auteurs ordinaires de satires et de comédies. Le satirique ordinaire flagelle les vices ou fustige les ridicules du ton âpre et caustique de l'homme exempt lui-même, par hypothèse, des infirmités dont il fait le tableau. Le poète comique ordinaire produit sur son théâtre des sottises spéciales : l'avarice, l'affectation, la couardise, l'ignorance, la pédanterie, etc. Et quelles sortes de personnes invite-t-il au spectacle? des dames et des messieurs bien raisonnables, pour lesquels il témoigne la considération la plus respectueuse, des femmes très graves et des hommes très haut juchés sur leur cravate, qui se rengorgent dans leur sagesse, rient d'un rire sec et hautain en regardant la scène, et rendent grâce au ciel, comme le Pharisien orgueilleux, de n'être point comme ces gens-là : « Messieurs les personnages de la comédie, nous sommes beaucoup plus sages que vous, et nous comprenons parfaitement que vous êtes des sots. »

M. Hillebrand, dans un mémoire couronné par l'Académie de Bordeaux sur les *Conditions de la bonne comédie*, dit fort justement : « L'esprit ravale et rapetisse l'objet qu'il frappe. Or, pour

pouvoir faire cela, il faut de toute nécessité qu'il soit au-dessus de cet objet, que celui qui l'exerce se trouve sur un point plus élevé d'où il puisse lancer ses dards... L'esprit n'est comique et n'atteint son but qu'autant qu'il s'élève au-dessus de son objet... Toute la force du talent comique est là. Lui-même supérieur à ce qu'il attaque, il nous élève, nous spectateurs, à sa propre hauteur. » Oui, voilà bien le point de vue du bon sens et de ce que nous appelons orgueilleusement la raison ; mais quel mépris cette courte et présomptueuse sagesse n'inspire-t-elle pas à l'humoriste ! Écoutons Jean-Paul sur ce point. Suivant mon habitude quand je cite les esthéticiens allemands, je ne traduis pas littéralement ses expressions, je développe et commente sa pensée :

« L'auteur comique vulgaire, dit à peu près Jean-Paul, pygmée grimpé sur des échasses, attaque et poursuit vaillamment de pauvres sottises individuelles : l'amour-propre, la vanité aristocratique ou bourgeoise, les charlatans, les précieuses, les coquettes, les dupes, les imposteurs, les cuistres. Ce vainqueur rabaisse ce qui est bas, rapetisse ce qui est petit, terrasse ce qui est déjà à terre et croit, par cette généreuse exécution, se rehausser lui-même ainsi que tous les riches en esprit ! Fou un peu plus fou que les autres dans la maison de fous du globe terrestre, il prononce orgueilleusement, du haut de sa folie qu'il ignore, un sermon triomphant contre ses frères les fous. L'humoriste, plein d'indifférence à l'égard des sottises individuelles, se dresse sur la roche tarpéienne d'où sa pensée précipite l'humanité entière : tel nous apparaît Swift dans son *Gulliver ;* ou bien, comme Sterne, il pose sur la tête de l'Humanité une couronne de fleurs et la mène en souriant aux Petites-Maisons. »

Jean-Paul est, avec Henri Heine, le seul auteur, à ma connaissance, qui ait profondément compris la philosophie de l'*humour*. L'humoriste n'éprouve pas pour son public la déférence ni pour les personnages qu'il met en scène la froideur dédaigneuse que professe le poète comique ordinaire. Il ne divise pas les hommes en fous et en sages, les sages instruisant et guérissant les fous. Il n'est d'aucun parti, d'aucune église, d'aucune école, d'aucune coterie ni d'aucune secte. S'il a percé à jour les meneurs de la populace, ce n'est pas pour être la dupe des chefs de l'aristocratie ; Nicias, à ses yeux, ne vaut pas mieux

que Cléon : ce sont deux variétés de la grande folie humaine. De quel droit insulterait-il Trissotin? est-ce que les plus grands savants de la terre ne sont pas aussi de *triples sots*? est-ce que toute la science de l'homme est autre chose que vanité? Quelle illusion, quelle outrecuidance, chez les spectateurs comme chez le poète, de s'imaginer qu'ils sont supérieurs aux personnages de la comédie! Le petit monde qui grouille sur la scène, le monde tout aussi microscopique qui est assis dans la salle, sa propre personne et l'univers entier, tout est confondu aux yeux de l'humoriste dans l'égalité du néant.

Non seulement l'humoriste n'éprouve aucun sentiment de dédain pour ses grotesques, mais, par une conséquence naturelle de son mépris général du monde et comme pour humilier le sot orgueil de la galerie, il les *aime*, il a pour eux une prédilection secrète, une tendresse de cœur. C'est ici le trait le plus profond de l'humour. Nous l'avons noté dans notre dernier chapitre, mais sans explication, sans dire de quelle idée il procédait, parce que nous n'étions pas encore remontés à la source philosophique de ce genre d'esprit. Nous comprenons maintenant ce curieux amour de l'humoriste pour tous les déshérités du royaume de Dieu. L'humoriste part de ce principe, que le poète ne doit point immoler quelques misérables victimes pour l'amusement égoïste d'une élite intellectuelle qui n'existe pas, et il raisonne ainsi :

Vous donc qui savez que vous êtes fou, ô poète! ne soyez pas méchant, ne soyez pas avare pour vos frères les fous. Protégez-les, au contraire, avec un tendre et maternel amour, contre la malignité des *sots*; puissent-ils sécher d'envie en voyant combien ce pauvre fou leur est supérieur en bonté, en esprit, en imagination, en sagesse! Ne faites pas comme les comiques vulgaires, qui emprisonnent leurs mannequins dans des camisoles trop justes et qui croiraient l'art et la morale compromis s'ils donnaient de l'esprit à Harpagon, de la délicatesse à Sganarelle, du cœur à Scapin ou de l'imagination à Vadius. Leurs avares, à eux, sont des imbéciles; leurs maris jaloux n'ont point d'habileté; leurs faux savants sont lourds et bêtes, et leurs visionnaires manquent d'idées. Vous, au contraire, ornez vos grotesques de toutes sortes de grâces; enrichissez-les généreusement de talents et de vertus. Ajoutez aux débauches de Falstaff la philosophie de Falstaff pour contre-poids;

ne laissez pas Hamlet perdre la raison sans réparer aussitôt cette perte au centuple par les saillies brillantes de l'esprit et les mystiques clartés de la seconde vue; faites sortir de la bouche édentée de don Quichotte les discours d'un sage, et mettez dans ses membres amincis par le jeûne et raidis par un long usage des coups la grâce polie et les gestes courtois d'un parfait gentilhomme; que la science et l'adresse de Panurge nous étonne et nous ravisse autant que sa poltronnerie nous amuse, et que l'ex-capitaine Shandy, ce vieil enfant qui joue avec des canons et des forteresses pour rire, reçoive de vos mains libérales un cœur d'or et l'innocence des anges!

Je ne dis pas qu'il n'y ait point de contradiction dans ce mélange de tant de grâce avec tant d'absurdité. Comment Panurge, ce vaurien qui « toujours machinait quelque chose contre les sergents et contre le guet », a-t-il pu avoir le temps et la volonté d'apprendre *treize* langues? Mais l'humoriste, loin d'éviter les contradictions, s'y complaît; car elles apportent leur part d'appui à la seule doctrine qu'il professe, celle du néant de toute chose. Son amusement par excellence, sa plus délicieuse joie, est de détruire de ses propres mains ce qu'il vient d'édifier. A la suite d'un développement qui paraît sérieux, il lâche une sottise et fait une gambade, pour bien montrer que tout cela n'a aucune importance et qu'il n'est pas assez dupe de lui-même pour en croire un seul mot. Voilà pourquoi il aime à rapprocher, à confondre les choses que notre point de vue borné de gens graves nous fait considérer comme contraires: les larmes et le rire, la tristesse et la joie, la sagesse et la folie, la grandeur et la petitesse; voilà pourquoi il débite gravement des plaisanteries, signale avec soin le côté grotesque de tout ce que les hommes vénèrent et, dans le récit d'une scène émouvante ou douloureuse, ne manque jamais de faire entrevoir l'ombre de ridicule qui se projette impitoyablement sur tous les accidents de la vie humaine. Le rire tout à coup surgit de quelque coin, comme le gros bras nu du Suisse endormi dans le tableau célèbre où Saint-Simon peint la cour de Versailles à la mort de Monseigneur. L'humoriste est effrontément cynique, non par goût pour le libertinage, mais par mépris pour le décorum hypocrite, afin de

rire des pudeurs effarouchées, de retourner l'envers de l'étoffe et d'exhiber à nu la bête qui est dans l'homme. Soulever tous les voiles ; produire sur la scène les mystères des coulisses et les secrets du machiniste ; livrer aux regards téméraires le cabinet de toilette de la beauté ; traîner sous les yeux du public les héros tels qu'ils sont pour leur valet de chambre, en pantoufles, chemise de nuit et casque à mèche ; humilier tout ce qui est fier, exalter tout ce qui est humble : c'est la volupté de l'humoriste.

En bonne logique, l'*humour* est la négation même et la ruine de l'art, puisque le mépris de l'univers, principe de l'*humour*, embrassant tout ce qui existe, doit comprendre l'art comme les autres choses ; et nous voyons, en effet, les humoristes faire profession de mépriser jusqu'à la forme qu'ils donnent à leur pensée. Ils altèrent à cœur joie la beauté de leur œuvre, en dérangent l'harmonie, en bouleversent les proportions, se livrent à des écarts de toute sorte, bizarreries, lazzis et zigzags de plume. S'ils ne se sentent pas de folie naturelle, ils se font une folie par raison. Coiffés du bonnet à clochettes, affublés d'une veste d'arlequin, ils saluent la noble compagnie le dos tourné, en lui montrant « le lieu que les Arabes appellent *al-katim*[1] », ouvrent généralement leur livre par une culbute et le ferment sur une pirouette. Rabelais remplit six colonnes avec une liste d'adjectifs. Sterne s'échappe en perpétuels hors-d'œuvre : ici l'histoire d'une abbesse des Andouillettes, là une fable de Hafen Slawkenbergius, *de Nasis*, en latin ; au beau milieu de son roman, il s'amuse à dessiner une table composée de petits carrés blancs et noirs en défiant le lecteur d'en deviner le sens, et il commence un chapitre ainsi : « Pt...r...ing — twing — twing — prut — trut (c'est un abominable violon). Tr...a...e...i...o...u — twang... Diddle, diddle, diddle, diddle, diddle, diddle, dum dum... twaddle diddle, twiddle diddle, twoddle diddle, twuddle diddle — prut — trut — krish — krash — krush. »

Mais il est clair que l'*humour* est contraint de se modérer lui-même. Car son extrémité logique, son dernier terme, serait la destruction de toute espèce de plaisir et d'intérêt, l'anéantissement du fond et de la forme, le rien pur et simple, — zéro. Aussi

1. Rabelais.

l'humoriste a-t-il beau se piquer d'excentricité, il s'impose une règle et une mesure ; il n'échappe point, quoi qu'il dise et quoi qu'il fasse, à la grande loi de tout art, qui est de se tracer une limite. Sous son masque de folie, il se surveille et se possède très bien ; ce Socrate en démence n'est pas si fou qu'il le prétend et sait parfaitement ce qu'il fait. Inconséquence piquante ! il a du goût, ce grotesque briseur de lignes; si vous pouviez le surprendre aux heures de composition, vous le verriez tranquillement assis dans son cabinet de travail (et non pas toujours sous la table, comme il s'en vante), mesurer son coup, calculer son effet, appliquer certains principes mystérieux. C'est ici la contradiction intime de l'*humour*. Comme tant d'autres contradictions du même genre, elle n'est pas un principe de mort, mais de vie, puisque c'est à elle que l'humoriste doit d'exister littérairement et d'être à sa manière un artiste. L'*humour*, qui semble à la plupart des personnes qui le définissent ce qu'il y a de naturel et de spontané par excellence, est donc aussi quelque chose de très factice et de très voulu. Il devient aisément choquant par ses affectations,et alors rien n'est plus insupportable; la nuance entre l'art et le procédé, entre le style et la manière, est le mystère du goût, le secret du talent.

Je voudrais maintenant sortir des considérations générales et plus ou moins abstraites, pour considérer l'*humour* dans les faits de l'histoire et dans les œuvres de la littérature ; mais je ne saurais avoir la prétention d'esquisser en un chapitre l'historique, même sommaire, de ce genre d'esprit, et mon seul dessein est de produire çà et là quelques exemples, sans m'astreindre à un ordre logique rigoureux. — Je réserve Shakespeare, Aristophane et Molière, dont le génie dans ses rapports avec l'*humour* sera l'objet d'un examen spécial.

On s'est souvent demandé si l'antiquité classique en général avait connu et pratiqué l'*humour*? La réponse dépend naturellement de l'explication qu'on donne de ce mot : à l'entendre dans toute la plénitude du sens que je viens de développer en dernier lieu, il est évident que l'esprit grec et l'esprit humoristique sont deux choses profondément contraires. La seule supposition de l'existence de l'*humour* au siècle de Périclès et de Phidias serait

une sorte de sacrilège. Aux époques primitives et aux époques classiques, l'*humour*, fleur barbare, ou fleur artificielle d'une civilisation raffinée en train de se corrompre, cache au sein de la terre ses couleurs de mauvais goût et le poison enivrant de ses parfums. Car alors l'homme est plein de santé, et l'*humour* est une maladie; l'homme est heureux, croyant, et l'*humour* est une forme du scepticisme; l'homme est dans un état d'équilibre parfait, et l'*humour* est le renversement frénétique de tous les rapports et de toutes les proportions. Quel est le principe de l'immortelle beauté de l'art et de la nature humaine en Grèce, sinon l'harmonie idéale de la matière avec l'esprit? « Les anciens, a dit Jean-Paul, aimaient trop le monde et la vie pour les mépriser à la façon de l'*humour*. » Dans la décadence de l'antiquité l'*humour* fit éclosion; mais, pour qu'il s'épanouît dans tout son faux éclat, deux choses ont été, je crois, nécessaires : il a fallu d'abord que le christianisme révélât à l'individu sa valeur infinie comme être spirituel et moral, son prix supérieur à celui « des corps, du firmament, des étoiles, de la terre et de ses royaumes »; il a fallu ensuite que le scepticisme philosophique inclinât l'individu à penser qu'il n'est lui-même qu'une illusion fugitive au sein d'un univers illusoire, rêve d'une ombre qui passe, création fantasmagorique d'un fantôme.

Les peuples de l'antique Orient avaient eu la bizarre idée de consacrer un ou plusieurs jours à la fête de la Folie, et cet usage, transmis aux nations occidentales par les Latins de la décadence, n'a pas disparu de nos mœurs; il se retrouve dans les mascarades et les débauches par lesquelles nous disons adieu au carnaval. Dans son beau livre sur les *Fragments cosmogoniques de Bérose*, commentés d'après les textes cunéiformes et les monuments de l'art asiatique, M. François Lenormant rapporte que les Babyloniens avaient coutume de célébrer cinq jours de suite une fête humoristique appelée *Sacée*, durant laquelle les esclaves commandaient à leurs maîtres; un d'entre eux était revêtu d'un costume pareil à celui du roi. Les Perses empruntèrent cette mode aux Babyloniens en la perfectionnant : au lieu d'un esclave, ce fut un condamné à mort qu'on chargea pendant quelques jours du rôle du roi; puis, la fête terminée, il était dépouillé, battu de verges et pendu. Sémiramis avait été d'abord une esclave du harem de

Ninus; lors des Sacées, ce fut elle qu'on choisit pour l'asseoir sur le trône comme reine de la fête; elle prit son rôle au sérieux, donna l'ordre de mettre à mort le monarque, et c'est ainsi qu'elle s'empara du pouvoir.

M. Gaston Boissier, dans le chapitre de son grand ouvrage sur *la Religion romaine* où il raconte l'invasion des religions étrangères à Rome, fait de bien curieuses citations d'Apulée et d'Hérodien. « Apulée, dit-il, a décrit la procession grotesque qui précédait au printemps les fêtes d'Isis : c'était un véritable carnaval. On y prenait les costumes les plus bizarres, on y montrait les spectacles les plus variés. Après avoir dépeint les gens qui s'habillent en soldats, en femmes, en gladiateurs, en magistrats, en philosophes, il ajoute : « Je vis un ours qui était vêtu en » matrone et qu'on portait dans une litière; un singe avec un » chapeau de paille et une tunique phrygienne, qui tenait une » coupe d'or et représentait le berger Pâris; un âne couvert de » plumes qui précédait un vieillard décrépit : l'un était Belléro- » phon et l'autre Pégase. » Hérodien rapporte précisément la même chose des fêtes de Cybèle qui se célébraient aussi au printemps : « Alors, dit-il, on a liberté entière de faire toutes les » folies et toutes les extravagances qui viennent dans l'esprit. » Chacun se déguise à sa fantaisie; il n'est dignité si considéra- » ble, personnage si sévère dont on ne puisse prendre l'air et les » vêtements. »

Au moyen âge, une sorte d'*humour* en action nous est également offerte dans la célèbre *fête des Fous*. C'était une mascarade où l'État, l'Église et toutes les choses respectées étaient livrées au ridicule pendant un jour. Un prédicateur en chaire justifiait ainsi cet usage : « Les tonneaux de vin crèveraient si on ne leur » ouvrait quelquefois la bonde ou le fausset pour leur donner de » l'air. Or, nous sommes de vieux vaisseaux et des tonneaux mal » reliés, que le vin de la sagesse ferait rompre si nous le lais- » sions bouillir ainsi par une dévotion continuelle au service di- » vin. C'est pour cela que nous donnons quelques jours aux joies » et aux bouffonneries, afin de retourner ensuite avec plus de » ferveur à l'étude et aux exercices de la religion. »

D'autres scènes humoristiques, mais du plus lugubre caractère, appartenant à la fois aux représentations de l'art et à l'his-

toire réelle, nous apparaissent dans la *Danse des morts*. Quel théâtre que ce cimetière des Innocents où, en l'année 1424, une foule de misérables, atteints de je ne sais quelle démence épidémique, vinrent danser sur les fosses béantes qu'ils allaient tout à l'heure remplir! Et quel histrion de comédie que ce grimaçant squelette aux formes anguleuses et gauches, tel qu'il est figuré dans les peintures du xve siècle, venant convier à la danse tous les états et toutes les classes : pape, empereur, cardinaux, évêques, riches et pauvres, nobles et vilains, l'avare couvant ses monceaux d'or et la belle dame à sa toilette, qui, dans la glace de son miroir, voit en pâlissant l'horrible fantôme ricaner derrière elle!

L'*humour* peut être triste, triste jusqu'à la mort; certes il a de quoi être mélancolique, puisque son principe est le sentiment profond du néant de toute chose:

« Vanité des vanités, disait l'Ecclésiaste; vanité des vanités; tout est vanité!... Moi, l'Ecclésiaste, j'ai été roi sur Israël à Jérusalem... Ayant vu toutes les choses qui se font sous le soleil, je n'y trouvai que vanité et pâture de vent... Je me disais en moi-même : « Me voilà grand; j'ai accumulé plus de science qu'au- » cun de ceux qui ont vécu avant moi à Jérusalem; mon intel- » ligence a vu le fond de toute chose; j'ai appliqué mon esprit » à connaître la sagesse et à la discerner de la folie. » J'appris vite que cela aussi est pâture de vent; car

Beaucoup de sagesse,
Beaucoup de tristesse;
Grandir son savoir
Est peine vouloir.

» Alors je me dis à moi-même : « Voyons; essayons de la joie; » goûtons le plaisir. » Je devais reconnaître bientôt que cela aussi est vanité... Je fis de grandes œuvres; je me bâtis des maisons, je me plantai des vignes, je me fis des jardins et des parcs; j'y fis venir des arbres fruitiers de toute sorte; je fis creuser des réservoirs d'eau pour arroser mes arbres de haute futaie; j'achetai des esclaves des deux sexes; si bien que le nombre des enfants de ma maison, de mes bœufs et de mes brebis surpassa celui que per-

sonne eût jamais possédé avant moi à Jérusalem. En même temps, j'entassai dans mes trésors l'argent, l'or, l'épargne des rois et des provinces ; je me procurai des troupes de chanteurs et de chanteuses et toutes les délices des fils d'Adam... Et je ne refusai à mes yeux rien de ce qu'ils souhaitèrent ; je n'interdis à mon cœur aucune joie... Puis, m'étant mis à considérer les œuvres de mes mains et les travaux auxquels je m'étais livré, je reconnus encore une fois que tout est vanité et pâture de vent...Je me tournai alors à étudier quelle différence il peut y avoir entre la sagesse d'une part, la folie et la sottise de l'autre... Je crus d'abord que la supériorité de la sagesse sur la sottise est comme la supériorité de la lumière sur les ténèbres.

Le sage a ses yeux dans sa tête,
Et le fou marche dans la nuit.

» Or bientôt je vis qu'une même fin est réservée à tous deux. Alors je pensai en moi-même : Si la destinée qui m'attend est la même que celle du fou, que me sert d'avoir travaillé sans relâche à augmenter ma sagesse? Et je dis en mon cœur : Encore une vanité !... Ces réflexions me firent prendre la vie en haine ; j'eus en aversion tout ce qui se passe sous le soleil, voyant que tout est vanité et pâture de vent[1]. »

Telle est l'expérience de l'humanité depuis Salomon jusqu'à Faust. Cependant, si l'*humour* se confondait en dernière analyse avec l'amertume et la mélancolie, il ne formerait pas dans la littérature un genre suffisamment original. Son caractère propre consiste dans l'alliance paradoxale d'un tempérament aimable et joyeux avec l'idée du néant de l'existence. Le parfait humoriste pense, comme l'Ecclésiaste, que tout est vanité sous le soleil; mais au lieu de dire cela en pleurant, il rit. La tristesse est pénible et fâcheuse, elle est trop parente de la gravité : le rire affranchit l'âme ; chose ailée, légère, il voltige, secouant toute révérence pour les majestés qui inspirent aux hommes la vénération ou l'effroi.

L'*humour* mélancolique est d'ailleurs beaucoup plus fréquent que l'humour gai. Si j'en juge par ce que les érudits nous ont

1. Traduction inédite de M. Renan.

fait connaître du roman et de la poésie russe, il doit y avoir un grand fond d'*humour*, mais d'*humour* triste, dans les littératures slaves en général. La littérature italienne manque essentiellement de joie; M. Marc Monnier a remarqué que Giusti lui-même, le plus spirituel des poètes de l'Italie moderne, rit amèrement; l'Arioste seul fait exception par « l'ironie bienveillante et presque attendrie de sa conception du monde[1] ».

Les Espagnols sont, paraît-il, beaucoup plus gais que les Italiens. M. Victor Cherbuliez, arrivant de Genève, ville très-grave, en Espagne, a été frappé de cette gaieté d'une nation malheureuse, « qui éclate dans leur vie publique et privée en dépit des nombreuses tourmentes politiques, et dans toute leur littérature, même dans les œuvres des grands infortunés, comme Cervantes ». Cette union étrange et contradictoire de la gaieté avec des raisons d'être triste constitue précisément le tempérament humoristique.

Le Français est trop logique et se prend lui-même trop au sérieux pour être gai à la façon de l'*humour;* il redoute excessivement d'être l'objet du rire. Il est très moqueur, mais de quoi se moque-t-il? Ce n'est pas de l'homme, ce n'est pas du monde, comme l'humoriste; c'est du voisin et de la voisine, des académiciens et des juges, des jésuites et du parlement, de Fréron et de Nonotte : simple persiflage qui est fort différent de l'*humour* et de la grande ironie. Le persiflage se moque des individus; la grande ironie se moque de l'homme, et le hait; l'*humour* se moque aussi de l'homme, mais il l'aime.

L'*humour* anglais, plus riche d'ailleurs et plus fécond que celui d'aucune autre nation, manque généralement, lui aussi, de gaieté et de joie. « Ils se réjouissaient tristement, écrit Froissart au XIVe siècle, suivant la coutume de leur pays. » En plein renouveau de la Renaissance, Surrey, brillant poète, n'imagine rien de plus opportun que de traduire en vers *l'Ecclésiaste.* « Le désenchantement, remarque à ce propos M. Taine, la rêverie morne ou amère, la connaissance innée de la vanité des choses humaines, ne manquent guère dans ce pays et dans cette race. »

1. Gaston Pàris, *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 200.

Quand les voyageurs anglais au XVIIIe siècle venaient nous dire : « Messieurs les Français, vous êtes trop graves, » nous leur répondions : « Vous êtes trop tristes. » Une dame française, en 1749, écrivait de Londres à une personne de ses amies : « On s'enivre ici au cabaret aussi tristement que si l'on y était forcé par le parlement pour augmenter les droits de l'accise. Le paysan, malgré son aisance et sa liberté, qu'il fait consister à nommer dans un cabaret à bière ses députés à la chambre des Communes, n'est pas plus gai à la campagne; il danse, il court le lièvre ou le renard avec le même chagrin qu'il s'enivre. » Charles Lamb, écrivain d'ailleurs délicat, prend un plaisir bizarre à intituler ses chapitres : « Du caractère du croque-mort. » — « Des inconvénients qui résultent de la pendaison. » Thomas Warton, à l'âge de dix-sept ans, écrit un poème sur les *Plaisirs de la mélancolie*. Shelley s'écrie sous le ciel de Naples : « Pour moi le désespoir est doux, comme ces vents et ces eaux! » Swift célébrait chaque année l'anniversaire de sa naissance en lisant le chapitre de la Bible où Job maudit le jour auquel il fut dit dans la maison de son père qu'un enfant des hommes était né.

Le fond de la plaisanterie de Swift est extrêmement amer. Il a plus d'ironie que d'*humour*. Il hait et méprise l'humanité. Qu'est-ce que l'homme, suivant lui? un animal égoïste, envieux, menteur, lâche, cupide, brutal, sanguinaire; et, pour que nous n'en doutions pas, Swift arrache le voile de fausse politesse et de civilisation prétendue qui cache à nos yeux notre nature, et il nous montre dans le troupeau des humains les bêtes féroces primitives, se poursuivant d'arbre en arbre pour se faire le plus de mal possible, s'atteignant et se déchirant de leurs griffes, fuyant de terreur à l'approche des autres animaux qui sont leurs maîtres, et se disputant avec d'horribles cris une charogne dont ils n'ont pas besoin! Dans la grande ironie, personne n'égale Swift; il est l'Homère du genre. Sterne, au contraire, a plus d'*humour* que d'ironie. Son esprit, comme celui de tous les vrais humoristes, est sans méchanceté. Il n'a pas la plus petite goutte amère, et si, de place en place, des ombres légères passent dans son ciel bleu, sa mélancolie fugitive est comme la fraîcheur d'un jour d'été. L'optimisme est le fond de sa nature. Entre Thackeray et Dickens, il y a à peu près le même parallélisme qu'entre Swift et

Sterne : Thackeray plus amer et plus fort, Dickens plus aimable et plus riant.

Un très grave historien français, M. Wallon, dans son *Histoire de la Terreur*, inflige un blâme sévère au livre de Carlyle sur la Révolution française. Il sait plaisanter, dit-il, avec les choses les plus hideuses; on dirait qu'il n'a point de cœur; il ose mêler, après la mort, un scélérat immonde et une noble victime dans la confusion sacrilège d'une même apostrophe adressée à leurs deux cadavres! C'est plus qu'un manque de tact, c'est une profanation; le goût n'est pas seul choqué, toute notre nature se révolte et s'indigne. — Citons ces passages de Carlyle :

« Ainsi furent en contact et périrent l'une par l'autre (il s'agit de Marat et de Charlotte Corday) la plus belle et la plus sale des créatures. O vous, infortuné couple qui vous êtes éteint mutuellement, la Belle et le Repoussant, dormez profondément dans le sein de la mère qui vous porta tous deux! »

« Le ci-devant seigneur au palais délicat (il s'agit maintenant des émigrés) deviendra excellent cuisinier de restaurant à Hambourg; la ci-devant madame, dont le goût était exquis pour la toilette, réussira à Londres comme marchande de modes. Dans Newgate-Street vous rencontrez M. le marquis, une planche de sapin sur l'épaule, la doloire et le rabot sous le bras : il s'est fait menuisier, il faut vivre. »

« Nous ne mentionnerons plus (dit Carlyle, près de finir l'histoire de la Terreur) qu'une chose ou plutôt deux autres choses : les perruques blondes et la tannerie de Meudon. On parle beaucoup de ces perruques blondes : ô lecteur! elles proviennent de têtes de femmes guillotinées. Ainsi le toupet d'une duchesse peut servir à couvrir le péricrâne d'un cordonnier. »

Certes, je conçois la répugnance du Français grave et délicat pour un pareil style ; j'observe seulement qu'un pareil style procède chez Carlyle d'une manière humoristique de penser. Mais cet *humour*-là n'a rien de plaisant.

Le plus grand de tous les humoristes est Rabelais. Il est dans l'*humour* ce qu'Homère est dans l'épopée, ce que Swift est dans l'ironie : le père, la source, *sacrum caput*. Qu'y a-t-il de sa grand dans l'*humour* de Rabelais? C'est que chez lui le mépris

de l'univers, le sentiment de la vanité et du néant des choses, que nous avons tant de peine à nous figurer autrement que triste et amer, est accompagné de bienveillance et de joie. Cette bonté profonde du patriarche des humoristes, ce rire large et serein font de son livre, qui est par excellence la bible de l'*humour*, c'est-à-dire d'un art raffiné, corrompu et malade, un livre sain comme les écrits des classiques. « J'en ai vu par le monde (ce » ne sont fariboles) qui, étant grandement affligés du mal de » dents, après avoir tous leurs biens dépensés en médecins sans » en rien profiter, n'ont trouvé remède plus expédient que de » mettre nos chroniques pantagruéliques entre deux beaux linges » bien chauds et les appliquer au lieu de la douleur, les sinapi- » zant avec un peu de poudre d'oribus. Est-ce rien cela? Trou- » vez-moi un livre, en quelque langue, en quelque faculté et » science que ce soit, qui ait telles vertus, propriétés et préro- » gatives, et je vous paye chopine. »

Une autre grandeur de Rabelais, c'est qu'il est naturel, à tel point que chez lui l'écrivain humoriste et l'homme ne font qu'un. La leçon de philosophie contenue dans le premier verset de *l'Ecclésiaste*, et qui est tout l'enseignement de l'*humour*, il l'a donnée dans sa personne en même temps que dans ses écrits : il a d'abord construit dans sa vaste mémoire, dans sa puissante intelligence, l'édifice tout entier de la science humaine ; il est devenu l'homme le plus savant de son siècle, plus savant qu'Érasme, que Calvin, que Guillaume Budé ; puis, culbutant d'un coup de pied cette pyramide orgueilleuse, il s'est mis à gambader sur ses ruines afin qu'on sût que tout est vanité.

Mais admirez ici le grand sens de l'artiste : il a su contenir et borner l'*humour*. S'il ne nous avait offert que des ruines, son livre n'aurait aucun intérêt. Or, c'est un livre « de haute gresse » et plein d' « une substantificque moelle », c'est-à-dire de sagesse et de raison, mais d'une sagesse et d'une raison (notez bien ce point, c'est l'essentiel) que l'auteur a toujours soin d'anéantir poétiquement, à mesure qu'elles se produisent, de peur que nous ne les prenions trop au sérieux. Voyez, par exemple, la lettre que Gargantua écrit à Pantagruel, son fils, sur ses études : cette lettre est excellente ; il ne se peut rien de plus solide, de plus sensé, de plus juste ; un noble enthousiasme y respire pour la science et pour

la vertu; mais cherchez bien, et vous trouverez l'*humour* qui se cache et rit en un coin : c'est dans la signature de la lettre, datée du pays d'*Utopie*. De même, dans les chapitres sur l'éducation, — chapitres si judicieux qu'ils ont servi de type à tous les moralistes qui se sont occupés du même sujet, jusqu'à MM. Jules Simon et Waddington dans leurs plans d'une réforme de l'Université, — Rabelais a le bon goût de chasser doucement le sérieux par quelques détails, quelques images, quelques impossibilités grotesques. La taille seule de ses géants suffirait pour nous rappeler à chaque instant que nous sommes dans un monde de fantaisie, et quand Pantagruel raconte une lamentable histoire touchant le trépas des héros, si l'émotion nous gagnait, nos larmes sécheraient bien vite en voyant celles du narrateur « couler de ses œilz grosses comme œufs d'autruche ».

Mais, quels que soient la finesse et l'esprit de Rabelais, donnons-nous garde d'exagérer la fonction de l'art proprement dit chez un tel humoriste. Ce qui domine dans son génie, c'est la spontanéité, la nature; il abonde, il déborde, il a quelque chose d'inconscient qui rappelle encore une fois sous ma plume le nom et le souvenir d'Homère. O l'erreur, l'erreur des critiques, qui, cherchant le sens du *Pantagruel*, veulent y voir tantôt une satire de la société contemporaine, tantôt un protestantisme caché, et tantôt je ne sais quels symboles platoniciens ! Comme cela montre bien l'impuissance naturelle de nos petits esprits à concevoir l'universalité de l'*humour*, l'impuissance particulière de la raison française à comprendre la folie poétique ! Platon, la société contemporaine, les protestants, les catholiques, le roi, le pape... qu'est-ce que ces pygmées? Rabelais se moque bien de cela[1] !

C'est une vraie plaisanterie humoristique de la destinée que le plus grand des humoristes soit né en France, pays où l'*humour* est si rare. Avant Rabelais et après lui il y a cependant eu dans notre littérature et dans notre histoire un certain nombre

1. Je n'ai garde de révoquer en doute certaines allusions contemporaines qui sont incontestables; ce que je nie, au nom de la poésie comme de l'humour, c'est que le *Pantagruel* soit le développement logique et suivi d'une allégorie *particulière*.

d'humoristes plus ou moins complets. Le fond de l'*humour* étant, en somme, le sentiment que tout est néant et vanité sous le soleil, on peut d'avance affirmer qu'il n'y a point d'esprit vraiment supérieur, philosophe ou poète, qui n'en possède une certaine dose. Une histoire de l'*humour* en France serait un travail intéressant et très neuf. Je ne prétends point le faire, ni même en tracer le plan général; je ne veux que citer quelques noms çà et là.

Le génie de Villon, au xve siècle, a été résumé par un érudit dans une phrase que j'ai du plaisir à citer ici, parce qu'elle contient les termes mêmes de notre dernière définition de l'*humour*. « Dans les vers de Villon, écrit M. Anatole de Montaiglon, la bouffonnerie se mêle à la gravité, l'émotion à la raillerie, la tristesse à la débauche ; le trait piquant se termine avec mélancolie; *le sentiment du néant des choses et des êtres* est mêlé d'un burlesque soudain qui en augmente l'effet. »

Au xviie siècle, l'*humour* de Pascal, désespéré, battu des flots, est venu aborder au christianisme comme à son port, ou, pour mieux dire, s'y briser.

Au siècle suivant, Voltaire, polémiste passionné, prend trop au sérieux les choses de ce monde pour mériter le nom d'humoriste, s'il ne lui arrivait parfois, comme le dit très justement Jean-Paul dans son langage bizarre, de « se séparer des Français et de lui-même par *l'idée anéantissante* ». Ses romans, *Micromégas* surtout et *Candide*, sont des œuvres qui s'élèvent fort au-dessus de la satire et du simple persiflage, et qui appartiennent à l'*humour* ou du moins à la haute ironie. — De tous les écrivains de notre littérature, le plus étranger à toute espèce d'*humour* est certainement Buffon. Dans son discours de réception à l'Académie française, Buffon apparaît comme l'oracle par excellence de la gravité, lorsqu'il recommande à ses confrères d'employer dans leur style les expressions les plus générales, parce qu'elles sont les plus nobles. Le style de l'*humour*, nous l'avons vu, affectionne le procédé directement inverse : fuyant comme la peste les termes généraux, il recherche la familiarité pittoresque et le détail précis, qui anéantissent le sérieux et rendraient ridicule le sublime.

Napoléon Ier, dans un autre genre et sur une autre scène,

était, lui aussi, totalement dépourvu d'*humour*. « On ne trouverait pas dans sa vie entière, écrit son historien le plus véridique, une seule de ces philosophiques ironies sur soi-même, qui nous ravissent dans un César ou dans un Frédéric, parce qu'elles nous montrent que l'homme est supérieur au rôle, qu'il se juge lui-même, qu'il n'est pas dupe de sa propre fortune. Écoutez Frédéric exposant les motifs qui le poussèrent à s'emparer de la Silésie : « L'ambition, dit-il, l'intérêt, le désir de faire parler de moi décidèrent de la guerre. » Napoléon, au contraire... Même, lorsqu'il a vendu Venise ou fait fusiller le duc d'Enghien, il prétend avoir agi en bienfaiteur de l'humanité. Il n'a pas cette suprême grandeur de l'homme qui consiste à s'apprécier soi-même à sa juste valeur; il reste, par son incurable infatuation, au niveau des petits esprits. Il n'a pas même ce sublime quart d'heure d'Auguste mourant, qui demande en souriant à ses amis « s'il leur semble avoir bien joué le drame de la vie[1] ». Madame de Rémusat raconte dans ses Mémoires que Napoléon reprochait à Henri IV d'avoir manqué de gravité. « C'est une affectation qu'un souverain doit éviter, disait-il, que celle de la bonhomie. Que veut-il? rappeler à ceux qui l'entourent qu'il est un homme comme un autre? Quel contresens! Dès qu'un homme est roi, il est à part de tous; et j'ai trouvé l'instinct de la vraie politique dans l'idée qu'eut Alexandre de se faire descendre d'un dieu. »

La littérature de notre siècle compte un certain nombre d'humoristes partiels, dont Sterne mesurerait exactement l'esprit en disant qu'ils possèdent la *moitié*, le *quart* ou les *deux cinquièmes* de l'*humour*. Par exemple, ce n'est pas le scepticisme qui manquait à l'auteur du *Génie du christianisme*, depuis l'*Essai sur les Révolutions*, ouvrage de sa jeunesse, où Chateaubriand disait de Chamfort : « Je me suis toujours étonné qu'un homme qui avait tant de connaissance des hommes eût pu épouser si chaudement une cause quelconque », jusqu'au jour où, las de vivre et rassasié d'années, il écrivait à Béranger : « La politique, vous savez » que depuis longtemps je n'y crois plus; peuples et rois, tout

1. Lanfrey, *Histoire de Napoléon* Ier, t. II, p. 336.

» s'en va; liberté et tyrannie ne sont à craindre ou à espérer » pour personne. Une seule chose seulement me fait rire, *c'est » qu'il y ait des hommes d'esprit qui prennent tout ce qui se « passe au sérieux.* » Mais chez Chateaubriand la forme, qui est toujours grave, emporte le fond; il y a dans ses boutades plus de pose que de véritable *humour*, et surtout il était vain et infatué de lui-même à un degré incompatible avec ce genre d'esprit.

Courier, persifleur excellent à la vraie mode de France, n'a pas le moindre grain d'*humour*. Stendhal en a un peu plus, et il en affecte encore davantage. Mérimée en a autant que Stendhal, mais sans affectation. L'*humour*, chez ce parfait écrivain, est sévèrement mesuré et réglé par le goût; l'artiste et l'homme du monde se sont unis en lui pour tenir l'humoriste en échec. Mais je reconnais l'*humour* au plaisir que prend l'auteur de *Lokis* et de la *Vénus d'Ille* à déconcerter le lecteur niais.

Mérimée raconta un jour à M. Jules Sandeau une anecdote qui est, à mon sentiment, le dernier mot de l'*humour*, en ce sens qu'elle nous fait toucher du doigt la limite extrême que l'*humour* ne peut pas dépasser et où il confine au scandale :

« Le 29 juillet 1830, quand la lutte touchait à sa fin, un enfant de Paris, un de ces intrépides vauriens qu'on est sûr de trouver mêlés dans toutes les insurrections, tirait d'un point de la rive gauche sur le Louvre, qu'on attaquait. Il ne ménageait ni le plomb ni la poudre; seulement il tirait de loin, et, novice encore dans le maniement des armes, il tirait mal et perdait tous ses coups. Témoin de sa maladresse, touché de son inexpérience, un particulier qui flânait par là en simple curieux l'aborda civilement, lui prit son fusil des mains, et après quelques bons conseils sur la façon de s'en servir, voulant joindre l'exemple au précepte, il ajusta magistralement un garde suisse qui, debout dans l'embrasure d'une fenêtre, brûlait ses dernières cartouches et faisait tête aux assaillants. Le coup partit, le garde suisse tomba. Là-dessus, l'obligeant inconnu remit gracieusement le fusil à son propriétaire, et comme celui-ci, tout émerveillé, l'engageait à le reprendre et à continuer : « Non, répliqua-t-il, ce ne sont pas mes opinions [1]. »

1. Séance de l'Académie française du 8 janvier 1874. Réponse du directeur, M. Jules Sandeau, à M. de Loménie, récipiendaire.

Il n'y a rien au delà de ce trait. La seule chose que je puisse, non point égaler à un tel paradoxe d'*humour*, mais lui comparer dans une certaine mesure, c'est une histoire, extraite par Bayle des *Aventures* de Charles d'Assoucy, d'un voleur qui se contentait, le jour de Pâques, d'ôter la bourse aux passants et qui leur laissait le manteau, « en considération, disait-il, de ce que je viens de communier et du grand mystère que nous célébrons aujourd'hui. »

Il ne faut pas demander aux critiques français dont la culture est trop exclusivement classique une bonne définition de l'*humour;* on en chercherait vainement une dans Sainte-Beuve, qui n'a jamais su goûter qu'à moitié Rabelais. Pour comprendre comme il faut l'*humour*, il est nécessaire d'avoir reçu le baptême de l'esprit étranger; M. Scherer remplissait cette condition, et dans un article du *Temps* (24 mai 1870) recueilli plus tard dans la cinquième série de ses *Études de littérature*, il a défini le mot aussi complètement qu'il est possible de le faire en trois pages.

Bien que l'Angleterre soit, avec l'Irlande, le pays de l'*humour*, il ne faut pas attendre non plus de la critique anglaise une notion générale et abstraite de l'esprit humoristique. La critique anglaise s'est toujours fort peu souciée d'esthétique; les faits l'intéressent plus que les idées. Dans son livre sur les humoristes anglais du XVIIIe siècle, Thackeray n'a pas jugé utile de définir vraiment l'*humour* une seule fois. Carlyle aussi s'en est tenu à une définition partielle. M. Taine, dans son *Histoire de la littérature anglaise*, a fort brillamment décrit quelques-uns des caractères extérieurs de l'*humour*, mais sans remonter à l'idée génératrice de ce genre d'esprit et de talent.

En Allemagne, la *Poétique* de Jean-Paul, livre extravagant et obscur, est le vrai code de l'*humour*, et plusieurs chapitres des admirables *Reisebilder* d'Henri Heine en sont le commentaire lumineux. — Le grand sens de Hegel a condamné l'*humour* avec la dernière sévérité. Il y voit la fin du romantisme et la ruine de l'art. La *subjectivité infinie*, en d'autres termes le sentiment du moi spirituel, principe de l'art moderne, finit fatalement par tomber dans le plus détestable excès. L'*humour*, c'est la personnalité de l'artiste

gonflée, débordée et envahissant toute son œuvre. Un humoriste est un écrivain rempli de vanité ou d'orgueil, qui se regarde lui-même comme le personnage le plus important et le plus intéressant de ses écrits, ou plutôt comme le seul qui ait de l'importance et qui soit digne d'intérêt. Il est l'*alpha* et l'*oméga*, le commencement et la fin. Les sujets qu'il traite sont tous égaux et sont tous indifférents. Moïse et les Israélites traversant la mer Rouge, Léonidas et les trois cents Spartiates mourant aux Thermopyles, n'ont pas plus de valeur, pas plus de dignité à ses yeux... qu'un vieux balai, un mouchoir de poche de couleur ou un morceau de pipe cassée, puisque la seule chose substantielle dans l'art et dans ses productions, c'est l'esprit, l'imagination, la sensibilité, la grâce et *les grâces* de l'artiste. Rien de plus rigoureusement juste que cette sentence de condamnation. Mais Hegel se trompe en donnant à entendre que l'humoriste a foi en lui-même et n'a pas d'autre foi : non, s'il met ainsi sa personne en avant, ce n'est ni par vanité ni par orgueil ; c'est pour l'anéantir, elle aussi, sur les ruines de l'univers.

L'HUMOUR DANS SHAKESPEARE, ARISTOPHANE ET MOLIÈRE.

Les *Oiseaux* d'Aristophane. — La raison moyenne dans Molière. — Humour du *Malade imaginaire* et du *Misanthrope*. — Les clowns et les philosophes de Shakespeare. — Falstaff. — Les sept âges de la vie humaine. — Le banquet de la fin. — Conclusion générale.

Nous savons à présent ce que c'est que l'*humour*, grâce au soin que nous avons eu de n'exclure aucun des sens partiels de ce mot, depuis le plus superficiel, où il se confond avec le huitième sens du mot français *humeur*, selon le dictionnaire de Littré, jusqu'au plus profond, où cette bizarre forme d'esprit nous est apparue comme l'alliance paradoxale d'un tempérament aimable et joyeux avec l'espèce de philosophie si amèrement exprimée dans le premier verset de l'Ecclésiaste. J'ai essayé de rendre sensible à l'imagination l'idée générale de l'*humour* par toutes sortes d'exemples tirés de la littérature et de l'histoire; je craindrais, en résumant cette longue investigation, de donner une précision trop grande à une définition qui, pour être vraie, doit rester, à mon avis, un peu vague et flottante. S'il faut en rassembler une dernière fois les termes principaux, j'aime mieux ne pas prendre moi-même la responsabilité d'une besogne si délicate, et je cède la parole au critique français qui a donné de l'*humour* la meilleure définition que je connaisse.

« Le rire, écrit M. Scherer[1], est excité par le ridicule, et le ridicule naît de la contradiction entre l'usage d'une chose et sa destination. Un homme tombe à la renverse; nous ne pouvons nous empêcher de rire, à moins pourtant que sa chute n'entraîne un danger, et qu'un sentiment ne soit ainsi chassé par l'autre... Grossissons maintenant les choses, étendons les termes : la dis-

1. *Études critiques de littérature*, p. 210.

parate n'est plus dans le double sens d'un mot, entre une attitude et le décorum habituel, entre la folie du moment et la raison qui forme le fond de la vie ; elle est entre l'homme même et sa destinée, entre la réalité tout entière et l'idéal... Supposons maintenant qu'un artiste ait saisi dans toute sa vivacité cette ironie de la destinée. Non pas, toutefois, pour s'en irriter ou s'en indigner. Il a appris à être tolérant... Il supporte, avec une sorte de pitié et presque de sympathie, toutes ces tristesses, ces misères, ces petitesses, ces pauvretés... Il se plaît à recueillir partout des vestiges d'une noblesse première et inaltérable. Seulement, il sait en même temps qu'à tout cela il y a un envers, et il aime à retourner l'envers de l'étoffe, à montrer la vertu dans son cortège d'étroitesses et de ridicules, à signaler le grotesque jusque dans les choses vénérables et vénérées. L'ironie de notre artiste est tempérée d'une sorte de mélancolie ; il s'amuse de l'humanité, mais sans amertume. La perception des disparates de la destinée humaine par un homme qui ne se sépare pas lui-même de l'humanité, mais qui supporte avec bonhomie ses propres faiblesses et celles de ses chers semblables, — telle est l'essence de l'*humour*. On comprend le genre de plaisanterie qui en résulte: une sorte de satire sans fiel, un mélange de choses drôles et touchantes, le comique et le sentimental qui se pénètrent réciproquement.

» Ce n'est pas tout cependant. L'humoriste, en dernière analyse, est un sceptique. Cette tolérance des misères de l'humanité qui le caractérise ne peut provenir que d'un affaiblissement de l'idéal en lui. D'où il résulte que notre humoriste joue volontiers avec son sujet. Son but principal est de s'amuser et d'amuser les autres. Et c'est pourquoi il outrera facilement le genre de plaisanterie auquel il se livre; il multipliera les contrastes et les dissonances; il cherchera le bizarre pour le bizarre même. Il lui faudra la drôlerie à tout prix; il aura des inventions burlesques; il tombera dans l'équivoque et la bouffonnerie. Ce qui n'empêche pas que la disposition de l'humoriste ne soit probablement, en somme, la plus heureuse qu'on puisse apporter dans la vie, le point de vue le plus juste d'où l'on puisse la juger.... L'humoriste est sans doute le vrai philosophe — pourvu cependant qu'il soit philosophe. »

Il nous reste à examiner l'*humour* dans Shakespeare et dans Molière, à chercher si ces deux poètes sont des humoristes, et dans quelle mesure ils le sont. — Un mot d'abord sur Aristophane.

Incompatible avec la saine raison, la beauté, la simplicité sévère de l'art classique en général, l'*humour* est cependant compatible avec l'ancienne comédie grecque à cause de la licence extraordinaire qui la distingue à tous les points de vue. Dans la comédie de *la Paix*, Trygée, traversant les airs à cheval sur un escarbot, s'écrie : « Machiniste, fais bien attention à moi, car la peur commence à me prendre au ventre. » Cette plaisanterie, dont l'effet est de détruire l'illusion théâtrale, est un trait d'*humour*, et il y en a mille de même espèce dans le théâtre d'Aristophane. La forme générale en est humoristique par le décousu de la composition, par les digressions, les allusions et les saillies de toute nature qui escamotent continuellement l'idée principale sous l'inattendu et l'accessoire, par la *parabase* elle-même, intervention directe et brusque de la personne du poète dans son œuvre, sorte de préface bizarrement jetée au beau milieu de l'action dramatique, enfin par le rapprochement ou le mélange des trivialités les plus ignobles et du lyrisme le plus élevé et le plus éclatant.

Mais, à considérer d'autres choses plus importantes — l'inspiration habituelle du poète, ses préoccupations favorites, son caractère, bref le fond de son théâtre et de sa pensée — Aristophane m'apparaît comme le contraire même de l'humoriste. Il est plein de petites passions et de préjugés étroits. On n'a jamais été plus homme de parti, et quel parti! celui du passé contre l'avenir et le progrès, des ténèbres contre la lumière. Sa polémique violente contre Euripide et contre Socrate ne fait pas honneur à la portée de son esprit aux yeux de la postérité. S'il raille avec une verve acharnée les démagogues et le peuple, c'est qu'il est très passionnément du parti conservateur et qu'il pense en politique comme les aristocrates. En combattant Cléon, il fait simplement les affaires de Nicias. Il est avant tout citoyen, et je ne lui en fais pas un reproche; mais ce degré de passion civique est inconciliable avec la haute philosophie de l'*humour*. Il est impossible d'être moins dégagé des préjugés de son temps, plus

claquemuré dans le point de vue borné du passé et de la routine.

Une œuvre, cependant, fait une brillante exception dans le théâtre politique d'Aristophane : c'est la fantaisie aérienne des *Oiseaux*. Cette comédie charmante est le chef-d'œuvre de la poésie humoristique dans l'antiquité. Ici le poète s'élève bien au-dessus de la simple satire individuelle ou sociale ; son ironie universelle, exempte d'amertume, se joue de toutes les classes de la société indistinctement, philosophes, devins, poètes, avocats, magistrats, législateurs ; montant plus haut encore, elle s'envole jusque par-dessus l'Olympe ; elle se moque des hommes et des dieux, du ciel et de la terre. Il n'y a rien de plus gracieux ni de plus hardi.

Dans les champs libres de l'air, les oiseaux imaginent de bâtir une ville forte et de devenir les maîtres du monde en interceptant toute communication entre les dieux et les hommes. Les dieux, inquiets, dépêchent en éclaireur la messagère Iris. Menacée de mort par les oiseaux, elle s'écrie :

« Je suis immortelle !

— Tu n'en mourrais pas moins. Ah ! ce serait vraiment intolérable ! Quoi ! l'univers nous obéirait, et les dieux seuls feraient les insolents, et ne comprendraient pas encore qu'il leur faut à leur tour subir la loi du plus fort ! Mais, dis-moi, où diriges-tu ton vol ?

— Moi ? Envoyée par Jupiter auprès des hommes, je vais leur dire de sacrifier aux dieux olympiens, d'immoler sur les autels des brebis et des bœufs, et de remplir leurs rues d'une épaisse fumée de graisse grillée.

— De quels dieux parles-tu ?

— Desquels ? mais de nous, des dieux du ciel.

— Vous, dieux ?

— Y en a-t-il d'autres ?

— Les hommes maintenant adorent les oiseaux comme dieux, et c'est à eux qu'ils doivent offrir leurs sacrifices, et non à Jupiter, par Jupiter [1] ! »

Rien de plus humoristique que ce dernier trait. — La situa-

1. Traduction de M. Poyard.

tion devient tout à fait intolérabhle pour les dieux, qui se décident à envoyer aux oiseaux une ambassade composée de Neptune, d'Hercule et d'un dieu triballe, personnage grotesque. Ils se présentent dans la nouvelle cité au moment où Pisthétérus, organisateur de la république des oiseaux, est occupé à faire la cuisine.

« PISTHÉTÉRUS. — Esclave, donne la râpe au fromage; apporte le silphium, passe-moi le fromage, veille au charbon.

HERCULE. — Mortel, nous sommes trois dieux qui te saluons.

PISTHÉTÉRUS. — Attends que j'aie mis mon silphium.

HERCULE. — Qu'est-ce que ces viandes?

PISTHÉTÉRUS. — Ce sont des oiseaux punis de mort pour avoir attaqué les amis du peuple.

HERCULE. — Et tu les assaisonnes avant que de nous répondre?

PISTHÉTÉRUS. — Ah! Hercule, salut! Qu'y a-t-il?

HERCULE. — Les dieux nous envoient ici en ambassade pour traiter de la paix.... Nous n'avons pas intérêt à vous faire la guerre; pour vous, soyez nos amis, et nous promettons que vous aurez toujours de l'eau de pluie dans vos citernes et la plus douce température. Nous sommes, à cet égard, munis de pleins pouvoirs.

PISTHÉTÉRUS. — Nous n'avons jamais été les agresseurs; et, aujourd'hui encore, nous sommes disposés à la paix selon votre désir, pourvu que vous accédiez à une condition équitable: c'est que Jupiter rendra le sceptre aux oiseaux. Cette convention faite, j'invite les ambassadeurs à dîner.

HERCULE. — Cela me suffit, je vote pour la paix.

NEPTUNE. — Malheureux! Tu n'es qu'un idiot et un goinfre. Veux-tu donc détrôner ton père?

PISTHÉTÉRUS. — Quelle erreur! Mais les dieux seront bien plus puissants, si les oiseaux gouvernent la terre. Maintenant les mortels, cachés sous les nues, échappent à vos regards et parjurent votre nom; mais si vous aviez les oiseaux pour alliés, qu'un homme, aprés avoir juré par le corbeau et par Jupiter, ne tienne pas son serment, le corbeau s'abat sur lui à l'improviste et lui crève l'œil.

NEPTUNE. — Bonne idée, par Neptune!

HERCULE. — C'est aussi mon avis... je vote pour que le sceptre leur soit rendu...

PISTHÉTÉRUS. — Ah! j'allais oublier un second article: je laisse

Junon à Jupiter, mais à condition qu'on me donne en mariage la jeune Royauté.

NEPTUNE. — Alors, tu ne veux pas la paix. Retirons-nous.

PISTHÉTÉRUS. — Peu m'importe; cuisinier, soigne la sauce.

HERCULE. — Quel homme bizarre que ce Neptune! Où vas-tu? Ferons-nous la guerre pour une femme?

NEPTUNE. — Et quel parti prendre?

HERCULE. — Lequel? conclure la paix.

NEPTUNE. — O le niais! Veux-tu donc toujours être dupé? Mais tu fais ton malheur. Si Jupiter meurt après avoir abdiqué la puissance royale à leur profit, tu es ruiné; car c'est à toi que reviennent toutes les richesses qu'il laissera.

PISTHÉTÉRUS. — Ah! mon Dieu! comme il t'en fait accroire! Viens ici à l'écart, que je te parle. Ton oncle t'entortille, mon pauvre ami. La loi ne t'accorde pas une obole des biens paternels, puisque tu es bâtard et non fils légitime.

HERCULE. — Moi, bâtard! Que dis-tu là?

PISTHÉTÉRUS. — Mais sans doute; n'es-tu pas né d'une femme étrangère? D'ailleurs, Minerve n'est-elle pas reconnue pour l'unique héritière de Jupiter? Et une fille ne le serait pas, si elle avait des frères légitimes.

HERCULE. — Mais si mon père, au lit de mort, voulait me donner ses biens, tout bâtard que je suis?

PISTHÉTÉRUS. — La loi s'y oppose; et ce Neptune même qui t'excite maintenant serait le premier à revendiquer les richesses de ton père, en sa qualité de frère légitime. Écoute; voici comment est conçue la loi de Solon: « Un bâtard ne peut hériter s'il y a des enfants légitimes; et s'il n'y a pas d'enfants légitimes, les biens passent aux collatéraux les plus proches. »

HERCULE. — Et moi, je n'ai rien de la fortune paternelle?

PISTHÉTÉRUS. — Rien absolument. Mais, dis-moi, ton père t'a-t-il fait inscrire sur les registres de sa phratrie?

HERCULE. — Non, et il y a longtemps que je m'en étonnais.

PISTHÉTÉRUS. — Qu'as-tu à montrer le poing au ciel? Veux-tu te battre? Mais sois pour nous, je te ferai roi et te donnerai monts et merveilles.

HERCULE. — Ta seconde condition me semble juste; je t'accorde la jeune fille...

PISTHÉTÉRUS. — Voilà des oiseaux découpés fort à propos pour le repas de noces. »

Tout est humoristique dans cette prodigieuse scène, notamment la plaisante attribution que le poète fait aux dieux des usages et de la législation des hommes. On a obtenu de nos jours un grand succès de rire en travestissant d'une manière semblable les personnages célestes; mais, bien entendu, on n'a osé parodier qu'une mythologie morte, au lieu que la témérité, presque inconcevable pour nous, de l'*humour* d'Aristophane se jouait de la vivante religion du peuple.

C'est peu de dire que l'ironie du poète n'épargne pas les dieux. Elle ne ménage pas même les oiseaux, ces nouveaux maîtres du monde. Pisthétérus en fricasse quelques-uns pour le repas d'Hercule et de Neptune, et il ose dire au chœur entier des oiseaux, qu'il veut exciter contre les hommes: « Une foule d'oiseleurs vous tendent des lacets, des pièges, des gluaux, des filets de toute espèce; on vous prend, on vous vend en masse, et les acheteurs vous tâtent pour s'assurer si vous êtes gras. *Encore si l'on vous servait simplement rôtis sur la table!* mais on râpe du fromage dans un mélange d'huile, de vinaigre et de silphium, auquel on ajoute une autre sauce grasse, et on verse le tout bouillant sur votre dos! »

Arrivons enfin à Shakespeare et à Molière. Aux yeux des critiques étrangers (on l'a dit en commençant cette étude sur l'*humour*) Shakespeare est plus humoriste que Molière. Je partage entièrement l'avis de ces critiques: mais je ne suis point disposé à faire de la qualification d'humoriste un éloge absolu et sans réserve. J'accorde que l'humoriste est le vrai sage; il est seul déniaisé ; il n'est la dupe de rien; il connaît trop les secrets des coulisses pour prendre au sérieux la comédie humaine; le monde lui apparaît comme une grande foire aux vanités, et en même temps il est né avec un tempérament si heureux qu'au lieu de pleurer et de s'indigner au spectacle de tant de misères et de sottises, il rit. Reste à savoir si ce désintéressement, cette indifférence suprême doit être l'idéal du véritable artiste.

Si l'on pense avec Malherbe qu'un bon poète n'est pas plus utile à l'État qu'un bon joueur de quilles (et ce paradoxe est sou-

tenable), alors tout ce qui peut élever le poète à la sérénité de la philosophie, même aux dépens de l'activité pratique et des services rendus, est à souhaiter pour son propre perfectionnement et pour notre plaisir. Si, au contraire, on regarde le poète, non comme un individu complètement isolé du monde dans ces temples sereins dont parle Lucrèce, mais comme un membre du corps social; si l'on pense avec Aristote que l'homme est un animal *politique* et que l'auteur comique doit à sa manière, *pro sua parte virili*, satisfaire, lui aussi, à cette définition, alors il ne faut pas que le poète plane trop au-dessus de l'univers, de peur qu'il ne puisse pas assez contribuer de sa personne au mouvement de la machine. Il doit pousser aux roues et, pour cela, marcher franchement avec nous sur la route poudreuse et, s'il le faut, dans l'ornière. « Montre-moi ton pied, génie, dit quelque part Victor Hugo, et voyons si tu as comme moi au talon de la poussière terrestre. Si tu n'as pas de cette poussière, si tu n'as jamais marché dans mon sentier, tu ne me connais pas et je ne te connais pas. Va-t-en! » Il n'y a de réellement utiles en ce monde que les gens naïfs et bornés; quant à ces sages, si affranchis de nos passions et si désintéressés de nos affaires, on s'en passerait, car ils ne font rien.

Molière croyait ingénument que « l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes[1] »; il s'en tenait à la bonne vieille devise: *Castigat ridendo mores*, et il agissait en conséquence. Les *dilettanti* de l'esthétique, qui sourient de cette prétention, sont-ils bien sûrs qu'elle n'ait pas été justifiée par le succès? Sont-ils bien sûrs que le progrès moral et intellectuel de la France aurait été aussi rapide si Molière n'avait pas fait, en homme honnête et convaincu, la guerre aux vices et aux ridicules de son temps? L'auteur du mémoire que j'ai déjà cité sur les *Conditions de la bonne comédie*, M. Hillebrand, pense que ce qui manque à notre comédie contemporaine pour rivaliser avec celle de Molière, c'est avant tout le courage et le bon sens de ce grand homme, et il dit éloquemment:

« Si aujourd'hui le poète avait la hardiesse de *peindre d'après nature*, comme dit Molière, et de *rendre agréablement sur le théâtre les défauts de tout le monde;* s'il osait attaquer les engoue-

1. Préface du *Tartuffe*.

ments du moment ; si, au lieu de la glorifier, il flétrissait la *bohême* de l'art et des lettres; s'il mettait à nu l'ineptie de nos « grands hommes » ou la pauvreté de nos « brillantes » réputations; s'il portait impitoyablement sur la scène nos grands écrivains organisant la réclame à défier le charlatan de foire; s'il riait de la littérature pompeuse et guindée que personne n'ose ne pas admirer; s'il flagellait un peu nos hommes aux grands principes *humanitaires*, aux idées *généreuses*; s'il raillait nos niveleurs insatiables, nos défenseurs pathétiques du droit *nouveau*, nos belliqueux apôtres de la Révolution et de la civilisation; s'il défendait avec verve la société contre les attaques creuses et emphatiques qu'on accumule contre elle, et s'il découvrait l'inanité des idoles du temps, ne trouverait-il personne qui voulût rire avec lui[1] ? »

Pour suivre le programme que M. Hillebrand trace à nos auteurs contemporains et que Molière a suivi, il faut que le poète ait la naïveté sublime de croire qu'il est, lui aussi, un homme d'action et qu'il peut faire quelque bien. Cette illusion généreuse ou cette noble confiance n'est guère possible à l'humoriste, qui est désabusé, *sceptique*, comme le dit fort justement M. Scherer, et chez qui la tolérance philosophique pour toute l'humanité provient d'un affaiblissement de l'idéal. Voilà le vilain côté de l'*humour*, le revers de la médaille. Et voilà pourquoi, en convenant que Shakespeare est un plus grand humoriste que Molière, je ne saurais attribuer à ce mot la valeur d'un éloge absolu pour le premier de ces poètes ni d'un blâme quelconque pour le second. L'*humour* universel de Shakespeare a peut-être été moins utile à la civilisation que la lutte en champ clos soutenue par Molière pour la vérité contre l'erreur. L'humanité les admire également tous les deux; mais son cœur a plus d'estime pour la foi vive du combattant que pour la haute indifférence du philosophe et de l'artiste, et Molière est plus *aimé* que Shakespeare.

L'horizon du poète français est plus étroit que celui de son grand rival, j'aime mieux dire de son frère aîné ; cela n'est vraiment pas contestable, et il ne sert à rien de le nier, comme l'a fait son

1. Écrit en 1863.

apologiste allemand, M. Humbert, dans l'ardeur un peu indiscrète de son zèle ; reconnaissons plutôt les bornes de Molière, et montrons, ce qui n'est pas difficile, que ces bornes faisaient sa force.

Une des barrières qui se dressaient devant lui était la puissance royale; notre grand comique l'a toujours respectée, et pour cause. Faut-il appeler Louis XIV la limite de Molière, ou bien sa force et son appui? Oublie-t-on que sa verve n'aurait pu s'exercer librement contre la noblesse si le roi ne l'avait protégé? Protection parfois dure et humiliante, j'en conviens, mais intelligente en somme, et dont on doit féliciter le poète, au lieu de l'en blâmer ou de l'en plaindre, comme font des libéraux qui se trompent de siècle.

Une autre borne du génie de Molière était l'Église et la foi catholique. Le comique français n'a jamais osé prendre avec cette puissance sacrée la moindre des libertés que se permettait l'*humour* d'Aristophane. Il n'aurait plus manqué que cela! C'est assez, c'est beaucoup, qu'il ait eu l'audace d'écrire et de jouer *Tartuffe*. La critique contemporaine en prend fort à son aise; elle trouve que la comédie, la poésie et l'*humour* se passeraient bien de cette froide personnification de la sagesse à laquelle l'auteur a donné le nom de Cléante : mais le rôle et les discours de Cléante étaient le *laissez-passer* indispensable du *Tartuffe*.

Ce point de fait bien établi, ne craignons pas de reconnaître la gravité, la pondération, la mesure de l'esprit de Molière, et son manque total d'*humour* en ce sens. Il est à mille lieues de la hardiesse et de la liberté sans frein de Rabelais, qui ne ménageait personne, ni le peuple, ni les savants, ni la cour, ni l'Église même, qui osait s'attaquer à tout ce qui avait nom dans le monde et allait chercher ses victimes jusque sur le trône et sur le saint siège. L'idéal de Molière est une sorte de raison moyenne, de sens commun, qui n'est en somme que le préjugé du grand nombre, et que l'Ariste de *l'École des maris* définit fort prosaïquement en ces termes :

> Toujours au plus grand nombre on doit s'accommoder,
> Et jamais il ne faut se faire regarder.

L'un et l'autre excès choque, et tout homme bien sage
Doit faire des habits ainsi que du langage,
N'y rien trop affecter, et sans empressement
Suivre ce que l'usage y fait de changement.
Mon sentiment n'est pas qu'on prenne la méthode
De ceux qu'on voit toujours renchérir sur la mode,
Et qui dans ses excès, dont ils sont amoureux,
Seraient fâchés qu'un autre eût été plus loin qu'eux;
Mais je tiens qu'il est mal, sur quoi que l'on se fonde,
De fuir obstinément ce que suit tout le monde,
Et qu'il vaut mieux souffrir d'être au nombre des fous
Que du sage parti se voir seul contre tous.

Molière représente l'un après l'autre les ridicules du siècle et de la société; comme sa galerie de portraits est riche et comme son pinceau est un pinceau de génie qui élève chaque modèle particulier à la hauteur d'un type général, il se trouve qu'en définitive il a peint l'humanité; mais il ne paraît point avoir eu et il n'a jamais exprimé, non pas même par la bouche d'Alceste, la profonde idée humoristique de l'humaine folie. Le spectacle actuel du monde, dans le rôle nettement défini de chaque acteur, absorbait uniquement son attention; il n'avait pas le loisir ou le goût de laisser monter bien haut sa rêverie et de contempler les tréteaux où s'agitent un moment les marionnettes humaines, du point de vue de l'éternité.

En un sens cependant Molière est humoriste. Il a su *se dédoubler* et rire de lui-même avec une telle sérénité, que, si l'on n'était pas averti par l'histoire mélancolique de sa vie, on ne se douterait jamais que c'est sa propre personne qu'il livre à la raillerie dans plusieurs de ses œuvres. « Il s'est joué le premier, écrit son camarade Lagrange, en plusieurs endroits, sur les affaires de sa famille et qui regardaient ce qui se passait dans son domestique. » Ce n'est pas tant dans *l'Impromptu de Versailles* (la seule pièce de Molière louée expressément par Jean-Paul) que j'admire cette puissante objectivité humoristique du poète, que dans *George Dandin*, *le Malade imaginaire* et *le Misanthrope*. Voilà les œuvres où Molière s'est réellement élevé par le rire au-dessus de ses propres douleurs, et il n'y a rien de plus fort et de plus étonnant. Ce miracle d'*humour* a tellement frappé M. Humbert,

qu'il n'hésite pas à dire que l'objectivité même d'un Shakespeare ou d'un Gœthe n'a rien d'aussi extraordinaire. Shakespeare et Gœthe, en effet, offrent-ils quelque chose de comparable au rire de Molière malade, de Molière mourant sur la scène en jouant le personnage d'Argan, et faisant précéder les folies de la pièce et du ballet qui la termine de ce prologue triste comme la mort :

> Votre plus haut savoir n'est que pure chimère,
> Vains et peu sages médecins;
> Vous ne pouvez guérir par vos grands mots latins
> La douleur qui me désespère!...

Nous avons fait dans le tome premier de cet ouvrage une assez ample connaissance avec l'*humour* de Shakespeare quand nous avons étudié la tragédie d'*Antoine et Cléopâtre*, et nous avons signalé la scène qui se passe à bord de la galère de Sextus Pompée comme la plus humoristique de son théâtre. D'autres pièces, *Hamlet* par exemple et *le Roi Lear*, sont hautement humoristiques, en ce sens qu'elles nous laissent l'impression profonde du néant du monde et de la vie. Mais ce n'est point par ce dernier mot de la sagesse qu'il convient de commencer une revue générale de l'*humour* du grand poète.

Partons du *clown*, qui est, dans ses tragédies comme dans ses comédies, le personnage humoristique par excellence. Pourquoi humoristique? Ce n'est pas seulement parce qu'il dit des facéties et fait rire par sa balourdise; cette fonction vulgaire est la partie inférieure de son rôle; le vieux théâtre anglais et les poètes qui ne sont point de vrais humoristes se sont contentés de cela. Shakespeare a élevé le clown ou plutôt le *fou* (car ce mot indique dans la hiérarchie un degré supérieur, et bon nombre des clowns de son théâtre ne sont que d'épais balourds sans esprit), Shakespeare, dis-je, a élevé le fou à la hauteur d'un interprète bouffon de sa propre sagesse. Il a personnifié en lui son *humour* ou son ironie. « Le fou, dit finement Ulrici, est avec conscience ce que les autres personnages de la comédie sont sans le savoir, un fou; et par cette vue juste il cesse d'être fou, il acquiert le droit de dire : Le plus fou de nous tous n'est pas celui qu'on

pense; et il devient pour son entourage le miroir de la vérité. » Le galimatias de Pierre-de-Touche dans *As you like it* renferme la pensée intime de cette comédie, où le bon sens de Shakespeare a raillé doucement la vie pastorale pendant que son instinct de poète se complaisait à en chanter lyriquement les charmes. « Et comment trouvez-vous cette vie de berger, maître Pierre-de-Touche? demande Corin. — Franchement, berger, en tant qu'elle est solitaire, je l'apprécie fort; mais en tant qu'elle est retirée, c'est une vie misérable. En tant qu'elle se passe à la campagne, elle me plaît beaucoup; mais en tant qu'elle se passe loin de la cour, elle est fastidieuse. Comme vie frugale, voyez-vous, elle sied parfaitement à mon humeur; mais, comme vie dépourvue d'abondance, elle est tout à fait contre mon goût. »

L'idée de revêtir la raison d'un masque de folie est d'ailleurs vieille comme le monde, et Shakespeare n'a eu qu'à la transporter de la réalité dans son théâtre. Dans l'antiquité, Solon et le premier Brutus sont des exemples classiques de ce genre de travestissement. Au moyen âge, les bouffons chargés d'amuser les princes répondaient, quand ils se faisaient une idée élevée de leur rôle, à la définition de l'humoriste. Les fous de cour ont disparu des palais des rois; mais on les retrouve dans nos assemblées politiques : il n'en est presque pas qui n'ait son humoriste, faisant entendre du haut de la tribune des vérités qu'on lui pardonne à cause du déguisement plus ou moins extravagant et burlesque dont les affuble l'art ou la nature.

Ce n'est pas seulement un contraste bizarre que recherche l'*humour*, c'est, au fond, une preuve d'intelligence et de bon goût qu'il donne, en choisissant des insensés pour être les organes de la raison. Un auteur allemand qui vivait au XVIIe siècle a écrit un roman intitulé *Simplice*, où il signale les abus contemporains et avise au moyen de les corriger; mais, pour montrer son peu de foi en la sagesse humaine, il met ses plans de réforme dans la bouche d'un fou.

L'*humour* de Shakespeare se plaît à faire briller l'esprit des personnages frappés de folie réelle d'un éclat qui redouble au milieu de leur égarement. « Comme ses répliques sont parfois grosses de sens! » s'écrie Polonius en écoutant divaguer Hamlet; heureuses reparties qu'a souvent la folie, et que la raison et

le bon sens ne trouveraient pas avec autant d'à-propos! » — « O mélange de bon sens et d'extravagance! s'écrie de même Edgar en entendant parler le roi Lear; la raison dans la folie! »

Les meilleurs grotesques de Shakespeare sont plutôt spirituels que comiques, et leur esprit a naturellement pour effet qu'au lieu de rire à leurs dépens nous rions de concert avec eux, et que, loin de les mépriser, nous pouvons éprouver de la sympathie pour leur personne. L'art de rendre aimables les grotesques a été soigneusement relevé dans nos deux chapitres précédents comme le trait le plus caractéristique de l'*humour* considéré en général; ce trait distingue particulièrement l'*humour* de Shakespeare. Ses ivrognes, ses gueux, ses fripons, ses débauchés, ne se confinent point dans les limites étroites de leur rôle de mauvais sujets. Ils sont indépendants, et leur âme affranchie promène sur leur personne et sur le monde un regard philosophique. Shakespeare relève par la poésie ces pauvres diables ou ces méchants diables, et fait abonder sur leurs lèvres folles de brillantes images et des sentences d'or. « Par l'éclat de l'esprit qu'il leur prête, dit Hegel, par la grâce avec laquelle ils se peignent eux-mêmes à leurs propres yeux, Shakespeare fait de ces hommes des créations poétiques et, en quelque sorte, des *artistes d'eux-mêmes.* »

Considérons Falstaff. — Le problème le plus délicat que la critique puisse se poser au sujet de Falsfaff, est celui-ci : Comment se fait-il que cette « grosse panse », comme l'appellent ses compagnons de débauche, cette « énorme tonne de vin d'Espagne », ce « coquin au ventre omnipotent », ce « doyen du vice », cette « iniquité en cheveux gris », n'excite point notre dégoût, et que nous lui portions, au contraire, une tendresse si réelle et si vive que la sévérité du prince Henry à son égard nous peine lorsque, devenu roi d'Angleterre et homme sérieux, il renie son ancienne connaissance avec de dures paroles?

D'ingénieux moralistes ont remarqué, il est vrai, que le vice est plus aimable que la vertu; mais pour que le vice soit aimable, encore faut-il qu'il soit élégant, et cette condition manque au vieux et corpulent Falstaff. « Combien y a-t-il de temps, Jack, que tu n'as vu ton propre genou? » lui demande le prince. La réponse de Falstaff est pleine de fantaisie, de bonne humeur et

d'esprit sans fiel : « Mon genou! Quand j'avais ton âge, Hal, j'avais la taille plus mince que la serre d'un aigle; je me serais glissé dans la bague d'un alderman. Peste soit des soupirs et des chagrins! ils vous gonflent un homme comme une vessie. » L'imagination, l'esprit, quand il est inoffensif, l'ensemble des qualités qui constituent ce qu'on appelle le bon caractère, sont choses aimables en soi : Falstaff nous plaît par cette heureuse disposition de sa nature et par la bonne grâce avec laquelle il se moque de lui-même. Rien de plus agréablement impertinent que la scène où notre humoriste suppose qu'il est le roi et gronde le prince de Galles, afin de l'accoutumer à soutenir l'éclat de la colère de son père. Il y a une idée semblable dans *les Fourberies de Scapin ;* mais combien Scapin est plus sec, plus brusque, plus direct, moins inventif dans le détail ! Scapin dit à Octave :

« Çà, essayons un peu pour vous accoutumer. Répétons un peu votre rôle, et voyons si vous ferez bien. Allons. La mine résolue, la tête haute, les regards assurés... Bon. Imaginez-vous que je suis votre père qui arrive, et répondez-moi fermement comme si c'était à lui-même. — Comment, pendard, vaurien, infâme, fils indigne d'un père comme moi, oses-tu bien paraître devant mes yeux après tes bons déportements, après le lâche tour que tu m'as joué pendant mon absence? Est-ce là le fruit de mes soins, maraud, est-ce là le fruit de mes soins? le respect qui m'est dû? le respect que tu me conserves? (Allons donc!) Tu as l'insolence, fripon, de t'engager sans le consentement de ton père? de contracter un mariage clandestin? Réponds-moi, coquin, réponds-moi. Voyons un peu tes belles raisons... Oh! que diable, vous demeurez tout interdit. »

Écoutons maintenant Falstaff :

« Si le feu de la grâce n'est pas tout à fait éteint en toi, tu vas être ému... Donnez-moi une coupe de vin d'Espagne, pour que j'aie les yeux rouges et que je sois censé avoir pleuré ; car il faut que je parle avec émotion... Henry, je m'étonne non seulement des lieux où tu passes ton temps, mais aussi de la société dont tu t'entoures. Car, bien que la camomille pousse d'autant plus vite qu'elle est plus foulée aux pieds, cependant, plus la jeunesse est gaspillée, plus elle s'épuise. Pour croire que tu es mon fils, j'ai d'abord la parole de ta mère, puis ma propre opinion; mais j'ai sur-

tout pour garant cet affreux tic de ton œil et cette dépression idiote de ta lèvre inférieure. Si donc tu es mon fils, voici ma remontrance. Pourquoi, étant mon fils, te fais-tu montrer au doigt? Voit-on le radieux fils du ciel faire l'école buissonnière et aller manger des mûres sauvages? ce n'est pas une question à poser. Verra-t-on le fils d'Angleterre devenir filou et coupeur de bourses? voilà la question. Il est une chose, Harry, dont tu as souvent ouï parler, et qui est connue à bien des gens dans notre pays sous le nom de poix. Cette poix, selon le rapport des anciens auteurs, est salissante; il en est de même de la société que tu fréquentes. Harry, en ce moment je te parle dans les larmes et non dans l'ivresse, dans le désespoir et non dans la joie, dans les maux les plus réels et non en vains mots!... Pourtant il y a un homme vertueux que j'ai souvent remarqué dans ta compagnie; mais je ne sais pas son nom.

LE PRINCE HENRY. — Quelle manière d'homme est-ce, sous le bon plaisir de Votre Majesté?

FALSTAFF. — Un homme de belle prestance, ma foi! corpulent, l'air enjoué, le regard gracieux et la plus noble attitude; âgé, je pense, de quelque cinquante ans ou, par Notre Dame, inclinant vers la soixantaine. Et je me souviens maintenant, son nom est Falstaff. Si cet homme est d'humeur libertine, il me trompe fort; car, Harry, je lis la vertu dans ses yeux. Si donc l'arbre peut se connaître par le fruit, comme le fruit par l'arbre, je déclare hautement qu'il y a de la vertu dans ce Falstaff. Attache-toi à lui, et bannis tout le reste. »

L'absence de tout sérieux dans le rôle de Falstaff en tempère l'immoralité et le rend presque innocent; il se moque du monde et se joue de lui-même en virtuose, en artiste, avec une sorte de poésie. Le moyen d'attacher la moindre importance à ce qu'il dit, lorsque dans la même phrase il se contredit effrontément:

« Tu m'as fait bien du tort, Hal, Dieu te le pardonne! Avant de te connaître, je ne connaissais rien; et maintenant, s'il faut dire la vérité, je ne vaux pas mieux que ce qu'il y a de pis. Il faut que je renonce à cette vie-là, et j'y renoncerai ; pardieu, si je ne le fais pas, je suis un coquin! Je ne me damnerais pas pour tous les fils de rois de la chrétienté!

LE PRINCE HENRY. — Où prendrons-nous une bourse demain, Jack?

FALSTAFF. — Où tu voudras, mon garçon! J'en suis. Si je me récuse, appelle-moi coquin et moque-toi de moi. »

La partie est organisée. On attaquera le lendemain matin, à quatre heures, des pèlerins qui vont à Cantorbéry avec de riches offrandes. Mais le prince, avec un de ses joyeux compagnons, médite une farce excellente: les pèlerins détroussés, pendant que Falstaff se partage le butin avec le reste de la bande, ils fondront tous deux sur les voleurs, masqués, et les détrousseront à leur tour. Cette seconde partie du plan s'exécute aussi aisément que la première. Le prince Henry et Poins n'ont qu'à s'élancer à l'improviste sous leur nouveau déguisement, pour que la bande se disperse et pour que Falstaff se sauve le premier, suant et criant grâce! Tout cela, ce n'est que le préparatif de la fête. La vraie fête doit consister dans le récit que Falstaff fera de l'aventure, dans les mensonges énormes qu'on attend de lui et dans la confusion finale qu'on se promet bien de lui infliger.

Les amis se réunissent le soir dans une salle d'auberge. Falstaff raconte, en effet, comment il a croisé le fer avec une douzaine d'adversaires deux heures durant, comment son bouclier a été percé de part en part, son épée ébréchée comme une scie à main; et pour convaincre les incrédules il montre son épée, qu'il vient d'ébrécher dans l'antichambre avec sa dague.

« POINS. — Je prie Dieu que vous n'en ayez pas égorgé quelques-uns!

FALSTAFF. — Ah! les prières n'y peuvent plus rien! car j'en ai poivré deux; il y en a deux à qui j'ai réglé leur compte, deux drôles en habit de bougran. Je vais te dire, Hal: si je te fais un mensonge, crache-moi à la figure, appelle-moi cheval. Tu connais ma vieille parade; voici ma position, et voici comme je tendais ma lame... Quatre coquins vêtus de bougran fondent sur moi...

LE PRINCE HENRY. — Comment? quatre! Tu disais deux tout à l'heure...

FALSTAFF. — Ces quatre s'avançaient de front, et ils ont foncé sur moi en même temps. Moi, sans faire plus d'embarras, j'ai reçu leurs sept pointes dans mon bouclier, comme ceci.

LE PRINCE HENRY. — Sept! mais ils n'étaient que quatre tout à l'heure...

FALSTAFF. — Fais attention, car la chose en vaut la peine. Les neuf en bougran, dont je te parlais...

LE PRINCE HENRY. — Bon! deux de plus déjà!

FALSTAFF... — Ayant rompu leurs pointes, commencèrent à lâcher pied. Mais je les suivis de près, je les attaquai corps à corps et, en un clin d'œil, je réglai le compte à sept des onze.

LE PRINCE HENRY. — O monstruosité! de deux hommes en bougran il en est sorti onze.

FALSTAFF. — Mais, comme si le diable s'en mêlait, trois malotrus, trois goujats, en drap de Kendal vert, sont venus derrière mon dos et ont foncé sur moi; car il faisait si noir, Hal, que tu n'aurais pas pu voir ta main.

LE PRINCE HENRY. — Ces mensonges sont pareils au père qui les enfante, gros comme des montagnes, effrontés, palpables. Ah! énorme montagne de chair, magasin d'humeurs, muid humain, coffre à mangeaille, pain de suif graisseux, bœuf gras rôti avec la farce dans son ventre, comment donc as-tu pu reconnaître que ces hommes portaient du drap de Kendal vert, puisqu'il faisait si noir que tu ne pouvais voir ta main? Allons, donne-nous une raison! Qu'as-tu à dire?

POINS. — Allons, une raison, Jack, une raison!

FALSTAFF. — Quoi! par contrainte? Non, quand on m'infligerait l'estrapade et tous les supplices du monde, je ne dirais rien par contrainte. Vous donner une raison par contrainte! Quand les raisons seraient aussi abondantes que les mûres des haies, je n'en donnerais à personne par contrainte, moi! »

Le prince de Galles rétablit enfin la vérité des faits et prétend confondre l'impudent menteur. Vain espoir! on ne désarçonne point Falstaff, toujours ferme et bien en selle sur le coursier de la fantaisie :

« Pardieu! je vous ai reconnus aussi bien que celui qui vous a faits. Ah çà, écoutez-moi, mes maîtres : vouliez-vous donc que j'allasse escofier l'héritier présomptif? Était-ce à moi de tenir tête à mon prince légitime?.. Pardieu, enfants! je suis

charmé que vous ayez l'argent. A quoi allons-nous nous amuser? »

Le caractère des mensonges de Falstaff, c'est d'être humoristiques, je veux dire d'être faits sans dessein sérieux de tromper le monde, mais pour la gloire de l'invention et le plaisir de l'art. Ils ne sont pas une manie morale comme ceux du Menteur de Corneille; ils sont une création poétique de l'esprit. Leur invraisemblance même est une garantie que la vérité n'est pas sérieusement menacée par eux; leur propre énormité les réduit à néant.

En parfait humoriste, Falstaff est un fanfaron de toutes sortes de vices qu'il n'a pas, et il vaut personnellement beaucoup mieux que la mauvaise réputation qu'il semble avoir à cœur de se faire à lui-même et qu'il travaille à obtenir avec une verve et une rage de possédé. Il y a chez les humoristes un besoin véritablement démoniaque de jeter le ridicule sur eux-mêmes et de se perdre dans l'estime des gens sérieux. Oh! qu'il est aisé d'atteindre ce beau résultat! Le monde ne croit rien plus volontiers que le mal que nous disons de nous-mêmes. Aussi la première règle de conduite de quiconque tient à sa bonne réputation doit-elle être de ne jamais se permettre la moindre plaisanterie sur sa propre personne. « Que cette idée ne vous vienne jamais de paraître douter de vous, car aussitôt tout le monde en doute, dit un homme de bon conseil dans une comédie d'Alfred de Musset; eussiez-vous avancé par hasard la plus grande sottise du monde, n'en démordez pas pour un diable et faites-vous plutôt assommer. » La plus grande duperie des gens sans expérience est la modestie. Ce n'est point la réalité de la vertu ou du vice qui décide de la réputation des hommes et, par suite, de leur destinée : c'est l'apparence de ces deux choses; la prudence la plus élémentaire consiste donc à montrer l'une et à cacher l'autre. Falstaff méprisait cette prudence; il s'est amusé à passer pour un vaurien : le monde n'a pas demandé mieux que de le prendre au mot. Mais, en réalité, sans être un parangon de toutes les vertus, Falstaff n'était pas plus vicieux que Pierre ou Paul, et s'il avait voulu être prudent, s'il avait appliqué son brillant esprit à faire valoir l'honnête médiocrité morale de sa nature, au lieu de la vilipender à cœur joie, il pouvait, en restant au fond le même homme

devenir l'objet de l'estime du monde superficiel et dupe des apparences.

Un critique anglais du XVIIIe siècle, Maurice Morgann, a écrit sur le caractère de sir John Falstaff un essai vraiment délicieux, humoristique comme le personnage même auquel il est consacré, mais sans s'écarter jamais du bon goût et de la distinction la plus exquise. L'écrivain fait l'apologie du héros, réhabilite sa réputation, et soutient en particulier ce piquant paradoxe, que Falstaff était un homme de courage. S'il passe pour un poltron, ce n'est pas à cause de ce qu'il a fait, c'est à cause de ce qu'il a dit; sur ce point-là surtout, par son imprudence volontaire, il est l'auteur de la mauvaise opinion que le monde a de lui; mais ses actions valent mieux que ses paroles.

Sans aller jusqu'à faire de Falstaff un Bayard, on peut, en toute justice et en toute vérité, soutenir qu'il n'était pas plus poltron qu'un autre et que, s'il est cité partout comme un type de poltronnerie, c'est que son *humour* a ambitionné ce singulier honneur et, comme il arrive toujours, l'a sans peine obtenu. Il avait le degré de vaillance compatible avec son grand âge et son énorme masse de chair; et dans toutes les occasions où nous le voyons lâcher pied ou faire le mort, l'équité oblige de reconnaître qu'à moins de se faire tuer comme un Romain de Corneille, ce vieux et gros homme ne pouvait pas, s'il voulait conserver sa chère guenille, agir autrement qu'il n'a fait. Il est clair que si Shakespeare avait voulu faire de Falstaff un type de *miles gloriosus*, c'est-à-dire de vantardise et de lâcheté, il aurait dû le représenter dans la fleur et la force de l'âge : un vieil infirme qui fuit n'est point ridicule. Mais Falstaff n'est pas un soldat fanfaron; il ne se vante pas *d'avance* d'exploits qu'il n'accomplira point; ses rodomontades ne viennent qu'*après* l'action et sont une libre et joyeuse invention de l'*humour* brodant sur des faits particuliers.

Sur le champ de bataille de Shrewsbury, en pleine ardeur de la lutte, Falstaff plaisante, et le prince Henry lui dit: « Ah çà! est-ce le moment de plaisanter et de batifoler? » Non sans doute; un caractère sérieux ne voudrait pas plaisanter en pareille circonstance; mais un lâche ne le pourrait pas[1]. Un vigoureux gaillard de

1. Maurice Morgann, *An Essay on the dramatic character of sir John Falstaff.*

l'armée ennemie, Archibald, comte de Douglas, s'élance contre Falstaff qui, à sa vue,

> Plus froid que n'est un marbre,
> Se couche sur le nez, fait le mort, tient son vent,
> Ayant quelque part ouï dire
> Que l'ours s'acharne peu souvent
> Sur un corps qui ne vit, ne meut, ni ne respire.

Il fait, parbleu ! joliment bien. « Sandis ! il était temps de simuler le mort, ou ce bouillant dragon d'Écossais m'aurait payé mon écot. Simuler? je me trompe, je n'ai rien de simulé. C'est mourir qui est simuler ; car on n'est que le simulacre d'un homme quand on n'a plus la vie d'un homme ; au contraire, simuler le mort, quand par ce moyen-là on vit, ce n'est pas être un simulacre, mais bien le réel et parfait modèle de la vie. La meilleure partie du courage, c'est la prudence ; et c'est grâce à cette meilleure partie que j'ai sauvé ma vie. »

Je vous demande un peu à quoi il eût servi que Falstaff se fît tuer ? Sans profit pour la société, il aurait donc cherché — l'égoïste ! — la satisfaction personnelle d'un fantastique honneur ?

« L'honneur ! est-ce que l'honneur peut remettre une jambe, un bras ? enlève-t-il la douleur d'une blessure ? s'entend-il à la chirurgie ? Qu'est-ce que l'honneur ? un mot. Qu'y a-t-il dans ce mot ? un souffle.... Les morts y sont insensibles, et il ne peut vivre avec les vivants, car la médisance ne le permet pas... L'honneur n'est qu'un écusson funèbre, et ainsi finit mon catéchisme. »

Falstaff fait le mort, non en lâche, mais en bouffon ; sans doute, c'était d'abord une ruse, et la plus légitime des ruses ; mais c'était aussi (ce qu'il aimait par-dessus tout) une bonne farce ; car, le danger passé, il ne se relève pas de suite, il continue à faire le mort pour entendre l'oraison funèbre que fera sur lui le prince de Galles, et pour rire. Cet incident de la bataille servira de matière à son *humour*, comme l'aventure des voleurs volés. Le cadavre d'Hotspur est étendu à côté de lui ; il lui donne un grand coup de poignard et le charge sur son dos.

« Voilà Percy ! Je m'attends à être duc ou comte.

LE PRINCE HENRY. — Mais c'est moi qui ai tué Percy, et toi, je t'ai vu mort.

FALSTAFF. — Toi ?... Seigneur ! Seigneur ! que ce monde est

adonné au mensonge! Je vous accorde que j'étais à terre et hors d'haleine, et lui aussi ; mais nous nous sommes relevés tous deux au même instant, et nous nous sommes battus une grande heure à l'horloge de Shrewsbury... Je soutiendrai jusqu'à la mort que c'est moi qui lui ai fait cette blessure à la cuisse ; si l'homme était encore vivant et qu'il osât me démentir, je lui ferais avaler un pied de mon épée. »

Falstaff est l'humoriste le plus plaisant du théâtre de Shakespeare. D'autres ont une tournure d'esprit plus chagrine et plus sombre. Tel est Jacques dans *As you like it*. Le tableau que ce mélancolique personnage fait de la vie humaine est une grande page de philosophie à la façon de l'*humour*:

« Le monde entier est un théâtre, et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs. Ils entrent et ils sortent, et chacun y joue successivement les différents rôles d'un drame en sept âges. C'est d'abord l'enfant, vagissant et bavant dans les bras de sa nourrice. Puis l'écolier pleurnicheur avec son petit sac et son frais visage du matin, qui, aussi lent qu'un limaçon, rampe à contre-cœur vers l'école. Et puis l'amoureux, ardent comme une fournaise et soupirant une ballade plaintive dédiée aux sourcils de sa maîtresse. Puis le soldat, prodigue de jurons étrangers, barbu comme le léopard, jaloux sur le point d'honneur, brusque et vif à la querelle, poursuivant la réputation, cette fumée, jusque sous la gueule du canon. Et puis le juge, dans sa belle panse ronde garnie d'un gras chapon, l'œil sévère, la barbe taillée bien gravement, plein d'antiques adages et de maximes banales et jouant, lui aussi, son rôle. Le sixième âge nous offre un maigre Pantalon en pantoufles, avec des lunettes sur le nez et une grande poche à sa robe de chambre ; les bas bien conservés de sa jeunesse, infiniment trop larges pour son mollet maigri ; sa voix, jadis pleine et mâle, revenue au fausset des premières années et modulant un aigre sifflement. La scène finale, qui termine ce drame historique plein d'accidents inattendus, est une seconde enfance, état de pur oubli: sans dents, sans yeux, sans goût, — sans rien ! »

Et après ?

Hamlet va nous le dire.

« Où est Polonius? lui demande le roi.

— A souper.

— A souper! où donc?

— Dans un endroit où il ne mange pas, mais où il est mangé. Un certain congrès de vermine politique est en affaire avec lui en ce moment. Le ver, voyez-vous, est l'empereur qui préside à toute votre diète. Nous engraissons les autres créatures, et nous nous engraissons nous-mêmes pour les asticots. Le roi gras et le mendiant maigre ne sont qu'un service différent pour la même table. Voilà la fin... Un homme peut pêcher avec un ver qui a mangé d'un roi, et manger du poisson qui a mangé ce ver.

— Que veux-tu dire par là?

— Rien. Je veux seulement vous montrer comment un roi peut faire un voyage à travers l'intestin d'un mendiant. »

Une fresque sublime d'Orcagna représente la Mort armée de sa faux et planant au-dessus d'une brillante société de jeunes gens et de jeunes filles, qui rient et se parlent à l'oreille amoureusement inclinés, et, pendant que la musique joue, caressent leurs faucons et leurs chiens. Voilà le frontispice qu'il faudrait mettre aux œuvres de Shakespeare. La Mort est la seule majesté que le grand poète ait révérée. Sa supériorité consiste en ceci, qu'il contemplait la vie humaine du point de vue de l'éternité. Il n'a pas épousé avec l'ardeur d'Aristophane les passions et les préjugés d'un parti à vue courte; il ne s'est pas incliné respectueusement, comme Molière, devant des institutions politiques et religieuses, vénérables sans doute, mais humaines et, comme tout ce qui est humain, condamnées à périr. Il reste en dehors de nos querelles d'une heure; il s'élève au-dessus de notre sagesse d'un jour. Voilà pourquoi son théâtre est le plus profond de tous et le plus universel. « C'est un divin bateleur, a-t-on dit [1]. Le monde lui apparaissait comme un tréteau de saltimbanques, les vivants comme des masques de théâtre forain, la vie comme une pièce de marionnettes. Il pose devant nous ses personnages dans les attitudes les plus tragiques, il tire de leur poitrine des accents qui nous remuent les entrailles et nous glacent le cœur, et soudain

1. Victor Cherbuliez, *Études de littérature et d'art.*

il leur crie par la voix d'un fou : Othello, Macbeth, aimable Ophélie, et toi, gentil Roméo, vous avez beau faire, vous n'êtes que des poupées ; j'aperçois au travers de votre pourpre le bois et le carton dont vous êtes faits. Nous sommes ici dans la baraque de Polichinelle, et c'est l'aveugle Destinée qui tient les fils. »

Quand les enfants, ayant fait des progrès dans l'intelligence, commencent à devenir de petits singes et à pouvoir imiter les gestes qu'ils voient faire, leurs mamans leur apprennent à remuer comiquement leurs petites mains au rythme d'une chansonnette humoristique qui renferme tout le sens de la vie humaine selon Shakespeare :

Ainsi font, font, font
Les follettes
Marionnettes,
Ainsi font, font, font
Trois p'tits tours — et puis s'en vont.

TABLE DES MATIÈRES

DEUXIÈME PARTIE

SHAKESPEARE ET LES TRAGIQUES GRECS.

pages.

INTRODUCTION. — Que la tragédie de Shakespeare est le développement naturel et régulier de la tragédie grecque. — Définition des termes *classique* et *romantique*. — La tragédie *néo-classique*; caractère artificiel du genre, beauté extraordinaire des œuvres..... 1

I. DE QUELQUES RESSEMBLANCES SUPERFICIELLES DU THÉATRE DE SHAKESPEARE AVEC CELUI DES GRECS. — Rapprochement d'idées et de situations analogues.— Jeux de mots. — Hardiesses de la mise en scène. — Mélange du comique et du tragique. — Les trois unités. 15

II. RESSEMBLANCES PLUS PROFONDES. — Traits du génie moderne chez les anciens, tels que le sentiment mélancolique de la destinée humaine. — Traits du génie antique dans le théâtre de Shakespeare: la sérénité de l'artiste; l'humanité vraie de ses héros; la représentation des sentiments les plus généraux de notre nature.... 30

III. COUP-D'ŒIL SUR LES PERSONNAGES DE LA SCÈNE ANTIQUE. — Caractère plastique et idéal des figures grecques. — Exceptions à cette loi; la vérité psychologique dans le théâtre de Sophocle.— Diction oratoire des Grecs et des Français.— Que ce n'est point par le style que Shakespeare est réaliste, et qu'aucun vrai poète ne parle comme parle la nature; défense de Racine contre une critique de Fénelon..... 47

IV. LES CONFLITS MORAUX DANS LA HAUTE TRAGÉDIE. *Antigone*. — Identité du devoir et de la passion chez les héros; leur intelligence étroite et leur volonté opiniâtre.— Absence d'égoïstes purs dans la haute tragédie.— Caractère extérieur et divin du conflit des antagonistes; division de la justice; son retour final à l'unité par la destruction des prétentions exclusives qui la partageaient.— Rôles de Créon et de l'héroïne dans la tragédie d'*Antigone*..... 64

V. LES PASSIONS PERSONNELLES DANS LE DRAME ROMANTIQUE. *Roméo et Juliette*. — Déplacement du centre de l'intérêt dramatiqne : la personnalité substituée aux puissances morales.— L'amour dans la

Pages.

tragédie française.— L'amour chez les anciens.—La chevalerie et le christianisme. — Excès de la passion de Juliette et de Roméo; différence entre leur manière d'aimer..... 79

VI. Le chœur antique. — Nouvel exemple d'antagonisme des dieux, avec un dénouement pacifique cette fois : *les Euménides*. — Rôle de la conscience humaine dans le spectacle de la lutte.— La théorie idéale du chœur, et le chœur tel qu'il est dans le théâtre grec.— Les confidents de la tragédie française; les philosophes du théâtre de Shakespeare : Thersite, Enobarbus, frère Laurence.— Sublimité de l'*Athalie* de Racine..... 95

VII. Considérations diverses sur les caractères de Shakespeare. — Importance prépondérante de l'action dans la tragédie antique, des caractères dans la tragédie moderne. — Que les caractères dans le théâtre de Shakespeare ne se confondent point avec les passions des personnages.—De ce qu'il faut entendre par *idéal* et *réalisme*. Homère et Shakespeare.—L'héroïsme chez les hommes du théâtre tragique de Shakespeare. — Force, beauté, grandeur des personnages méchants. — Conflits intérieurs de la passion et du devoir, plus habituels à nos tragiques français qu'à Shakespeare. — Faiblesse relative de la psychologie de Shakespeare comme peintre du cœur féminin et comme auteur comique..... 117

VIII. Progrès de l'idée morale dans la tragédie. — Immoralité d'Homère. — La fatalité dans Eschyle. — Éveil de la conscience dans Sophocle; *Œdipe à Colone*. — Sentiment d'Euripide sur la loi du talion. — La part du mystère dans le théâtre de Shakespeare.... 135

IX. Croyances religieuses des Grecs et des chrétiens. — Banalité de la religion en Grèce.—Méchanceté et jalousie des dieux.— Protestations des poètes contre la mythologie. — Progrès des doctrines sur l'âme.—Révolution opérée dans l'art par le sacrifice du Christ et par l'importance nouvelle que prit la mort..... 154

X. Les catastrophes dans le théâtre de Shakespeare et la religion du poète. — Les *philistins* jugeant les dénouements de Shakespeare. — Opinion sensée d'Addison sur la justice poétique. — Grande loi des contradictions dans l'art. — En quel sens le théâtre peut et doit être moral.—Profonde indifférence religieuse de Shakespeare. 170

XI. Les dénouements heureux. Analyse de la tragédie de *Cymbeline*. — Des conciliations objectives ou *ex machinâ*.—Des conciliations subjectives; beauté de l'*Iphigénie en Tauride* de Gœthe.—Tragédies perdues de Racine.— La fidélité domestique et conjugale : Kent et Eumée; Imogène et Pénélope. — Adieux d'Imogène à Posthumus, comparés aux adieux de Juliette à Roméo et de Cressida à Troïlus. — Couleur antique et païenne des principaux épisodes de la tragédie de *Cymbeline*.—Caractère idéal et fantastique de toute la pièce. 189

XII. Œdipe et Lear. Antigone et Cordelia. — Le roi Lear victime de la fatalité comme Œdipe; sa folie *antérieure*; progrès de cette ma-

Pages.

ladie mentale. — Haute généralité d'Antigone; individualité de Cordelia..... 215

SPECTRES ET DÉMONS DANS *Macbeth*, DANS LES AUTRES TRAGÉDIES DE SHAKESPEARE ET DANS LE THÉATRE ANTIQUE ET MODERNE EN GÉNÉRAL. — Foi d'Eschyle aux démons; réalité des apparitions dans son théâtre. — Scepticisme d'Euripide; simples hallucinations de son Oreste. — Que les apparitions dans le théâtre de Shakespeare sont tantôt objectives et tantôt subjectives. — Superstitions communes à tous les hommes et particulières au XVIe siècle. — Réalité historique des sorcières de *Macbeth*. — Tendances trop rationalistes de la nouvelle exégèse de Shakespeare. — Caractère à la fois objectif et subjectif du fantôme du vieil Hamlet. — Rêve de Richard. III — Première hallucination de Macbeth: le poignard fantastique. — Apparition de l'ombre de César à Brutus. — Seconde hallucination de Macbeth: le spectre de Banquo. — Le spectre de Ninus dans la *Sémiramis* de Voltaire; une erreur de Lessing... 224

MACBETH. — Libre arbitre de Macbeth. — Harmonie du cœur des hommes avec la nature dans la poésie de Shakespeare. — Différence entre l'honneur et le point d'honneur. — Noblesse native du héros. — Les trois étapes de sa décadence..... 242

LADY MACBETH. — Méthode familière à Shakespeare dans la peinture des caractères tragiques. — Exagération, invraisemblance du rôle de Lady Macbeth. — Qu'elle est plutôt un démon qu'une femme. — Faiblesse de sa nature physique. — Clytemnestre. — Électre. — Médée. — La Cléopâtre de Corneille. — L'Agrippine de Racine..... 260

HAMLET. — Les nouveaux commentateurs allemands de la tragédie. — Qualités natives du héros. — Sa maladie intellectuelle. — Sa maladie morale..... 276

ORESTE. — Clytemnestre et Gertrude. — Égisthe et Claudius. — L'Oreste de la haute tragédie. — Différences de ce rôle dans Eschyle et dans Sophocle. — L'Oreste d'Euripide et Hamlet. — Résumé et conclusion. 306

MOLIÈRE, SHAKESPEARE ET LA CRITIQUE ALLEMANDE

DUCTION. — Un apologiste allemand de Molière. — Des comédies de Shakespeare en général. — Universalité de Molière. — Les disputes de goût. — Shakespeare et Aristophane. — Shakespeare et Plaute. — Shakespeare et Moliere..... 323

PARADOXES ALLEMANDS SUR MOLIÈRE. — Guillaume Schlegel. — Point de départ de son argumentation. — Sa théorie de la gaieté. — Prétendue incompatibilité du comique et du sérieux. — Perfection d'Aristophane; prosaïsme de Ménandre et de Molière, selon Schlegel. — *Le Roi de Cocagne* de Legrand. — Étrange paradoxe de Hegel. — *Le Médecin malgré lui*. — *Peines d'amour perdues*..... 345

Pages.

II. Critique du dogmatisme en littérature. — *La Critique de l'Ecole des femmes* de Molière et la *Critique du jugement* de Kant.— L'ancien et le nouveau dogmatisme. — Critique de l'idée *a priori* ou rationnelle de la comédie. — Critique de l'idée du beau. — Critique de l'idée *a posteriori* ou empirique de la comédie. — Critique de l'idée de la poésie. — Vanité de la méthode dogmatique..... 367

III. Analyse du goût considéré comme principe de la critique littéraire. — Comment Molière définit le goût dans *la Critique de l'École des femmes*.—Liberté du jugement de goût; sens et limites de cette liberté; union nécessaire du goût avec l'intelligence. — Comment se fait la culture du goût.—Les classiques.— Que le goût ne peut rien prouver logiquement, et que néanmoins il doit raisonner; fausseté de la maxime *De gustibus non disputandum*. — Double sens de ce mot, *perfectionnement* du goût : 1° élargissement; 2° épuration.—Impossibilité de concilier théoriquement ces deux choses, et nécessité de les admettre l'une et l'autre.— Antinomie de l'intelligence et de la sensibilité.—Que la sensibilité est l'âme de la critique; prétention vaine de l'école historique, qui veut la supprimer. — Services immenses rendus d'ailleurs par l'histoire à la critique littéraire..... 388

IV. Du comique et de la poésie dans Molière et dans Shakespeare. — L'imitation de la nature recommandée par Shakespeare et par Molière.—Comment Shakespeare n'a pas suivi son propre précepte dans ses comédies.—Comment Molière est supérieur à tous les autres poètes comiques par la vérité de ses traits.—Rareté des jeux d'esprit dans son théâtre. — Sérieux de Molière et de l'esprit français. — Que néanmoins la raison de Molière et du XVIIe siècle n'est pas la plus haute qui se puisse concevoir. — La poésie de Molière.— Différence entre la fantaisie et la poésie. — La pastorale dans Shakespeare et dans Molière. — Jugements de Victor Hugo et de Sainte-Beuve sur le style de Molière.—Poésie du *Misanthrope*. 40

V. Comparaison des caractères de Molière avec ceux de Shakespeare. — Brusque manifestation des caractères comiques de Molière. — Leur exagération. — Leur généralité. — Critique du personnage d'Harpagon.—Individualité de Tartuffe.—Mélange du tragique et du comique dans Molière comme dans Shakespeare.—Caractères d'Orgon et de Chrysale. — Moins riche que la galerie d'originaux de Shakespeare, celle de Molière est complète aussi..... 9

VI. Définitions partielles de l'humour. — Sens du mot *humour* dans Corneille; dans Diderot; dans Sainte-Beuve. — Grande colère de Voltaire et de M. Genin; Montaigne. — Les digressions de Sterne. — Définitions données par M. Hillebrand et par M. Montégut. — Le docteur Samuel Johnston.—Le bon ton, selon Duclos.—Une scène du *Voyage sentimental*. — Antipathie de l'esprit français et de l'esprit humoristique.— Exemples particuliers d'*humour*.— L'esprit dans la bêtise.— L'esprit dans le sentiment.— Définitions données par Thackeray; par Carlyle; par M. Taine. — Le style de l'*humour*. 4

Pages.

I. PHILOSOPHIE DE L'HUMOUR, AVEC UN APERÇU SUR L'HISTOIRE DE CE GENRE D'ESPRIT. — L'*humour* considéré comme le contraire de la gravité. — L'idée du néant universel. — Différence entre l'humoriste et l'auteur comique ordinaire. — Explication de l'amour de l'humoriste pour ses personnages grotesques. — Rapprochement insolent de tous les contrastes. — Loi de contradiction de l'*humour* en tant que forme de l'art. — L'*humour* chez les Babyloniens; chez les Perses; dans la décadence romaine; au moyen âge. — La fête des fous. — La danse des morts. — L'Ecclésiaste. — L'*humour* des Espagnols. — L'*humour* des Anglais. — Rabelais. — Villon. — Pascal. — Voltaire. — Humoristes du XIXe siècle..... 469

I. L'HUMOUR DANS SHAKESPEARE, ARISTOPHANE ET MOLIÈRE. — Les *Oiseaux* d'Aristophane. — La raison moyenne dans Molière. — Humour du *Malade imaginaire* et du *Misanthrope*. — Les clowns et les philosophes de Shakespeare. — Falstaff. — Les sept âges de la vie humaine. — Le banquet de la fin. — Conclusion générale.... 491

FIN DE LA TABLE DU TOME SECOND ET DERNIER.

PARIS. — IMPRIMERIE ÉMILE MARTINET, RUE MIGNON, 2.

A LA MÊME LIBRAIRIE

AICARD (Jean). *La Vénus de Milo*, Recherches sur l'histoire de la découverte d'après des documents inédits. 1 vol. in-12.... 3 fr.

ALAUX (J.-J). *Études esthétiques*. L'art dramatique. — La poésie. — L'esprit de la France dans sa littérature. 1 volume in-12. Prix.... 3 fr.

ALBERTIN (André). Influence de la liberté et des idées religieuses et morales sur les beaux arts. 1 vol. in-12.... 3 fr.

ALIBERT (H.-F.). *Les étrangères*. Poésies traduites de diverses littératures — Répresentation exacte des rythmes originaux. — Pratique et théorie. — Innovations proposées. 1 vol. in-12.... 3 fr. 50

ARNOULD (Arthur) Béranger, ses amis, ses ennemis, ses critiques. 2 vol. in-12.. 7 fr.

BEAUQUIER (Charles). *La Musique et le Drame*. Étude d'esthétique. 1 volume in-12. Prix.... 2 fr. 50

BONET-MAURY (G.). *Gérard de Groote*, un précurseur de la réforme au XIVe siècle, d'après des documents inédits. 1 vol. in-8. Prix.... 2 fr. 50

BOUCHER (Léon). *William Cowper*, sa correspondance et ses poésies. 1 volume in-12. Prix.... 4 fr.

BOVET (Félix). *Histoire du Psautier des Églises réformées*. 1 vol. in-8.... 6 fr.

CASTELAR (Emilio). *L'art, la religion et la nature en Italie*. 2 vol. in-12.... 7 fr.

CROZALS (J. de). *Lanfranc, archevêque de Cantorbéry*, sa vie, son enseignement, sa politique. 1 vol. gr. in-8.... 7 fr. 50

DEBRIT (Marc). *Histoire des doctrines philosophiques dans l'Italie contemporaine*. 1 vol. in-12.... 3 fr. 50.

DESMAZE (Ch.). *P. Ramus*, professeur au collège de France, sa vie, ses écrits, sa mort, 1515-1572. 1 vol. in-12.... 2 fr.

DOUBLE (Lucien). *L'Empereur Claude*. 1 vol. in-12.... 3 fr. 50

— *L'Empereur Titus*. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

— *Les Césars de Palmyre*. 1 volume in-12. Prix.... 3 fr. 50

— *Brunehaut*. 1 vol. in-12.... 3 fr. 50

— *Le roi Dagobert*. 1 vol. in-12.. 3 fr. 50

DOUEN (O.). *Clément Marot et le Psautier huguenot*. 2 vol. gr. in-8.... 60 fr.

— *L'intolérance de Fénelon*. Études historiques d'après des documents inédits. 1 vol. in-12.... 4 fr.

EICHHOFF (F.-G.). Histoire de la langue et de la littérature des Slaves, Russes, Serbes, Bohèmes, Polonais et Lettons, considérés dans leur origine indienne, leurs anciens monuments et leur état présent. 1 vol. grand in-8.... 7 fr.

FOLDVARY (A.). *Les ancêtres d'Attila*. Étude historique sur les races scythiques. 1 vol. in-12.... 2 fr. 50

GABEREL (J.). *Calvin et Rousseau*. Étude littéraire, sociale et religieuse. 1 vol. in-12. Prix.... 2 fr.

GAUILLIEUR (E). *Histoire du collège de Guyenne* d'après des documents inédits. 1 vol. gr. in-8.... 18 fr.

GIRAUD-TEULON (A.) *Les origines de la famille*. Questions sur les antécédents des sociétés patriarcales. 1 vol. in-12. 4 fr. 50

GREGOROVIUS (Ferd.). *Lucrèce Borgia*, d'après les documents originaux et les correspondances contemporaines. 2 vol. in-8. Prix.... 15 fr.

GUIBAL (G.). *Histoire du sentiment national en France pendant la guerre de Cent Ans*. 1 vol. in-8.... 7 fr. 50

JUNDT (Aug.). *Histoire du Panthéisme populaire au moyen âge et au XVIe siècle*. 1 vol. in-8.... 7 fr. 50

— *Les Amis de Dieu au XIVe siècle*. 1 vol. in-8.... 12 fr.

LANGE (Alb.). *Un trouvère allemand*. Étude sur Walther von der Vogelweide. 1 volume in-8.... 7 fr. 50

LICHTENBERGER (Fr.). *Histoire des idées religieuses en Allemagne* depuis le milieu du XVIIe siècle jusqu'à nos jours. 3 vol. in-12.... 10 fr. 50

MATTER (J.). *Histoire des doctrines morales et politiques des trois derniers siècles*. 3 vol. in-8.... 22 fr. 50

OLLIVIER (Emile). *Une visite à la chapelle des Médicis*. Dialogue sur Michel-Ange et Raphaël. 1 vol. in-12.... 2 fr. 50

PICTET (A.). *Du beau dans la nature, l'art et la poésie*. Études esthétiques. 1 volume in-12.... 3 fr. 50

— *Les Origines indo-européennes ou Les Aryas primitifs*. Essai de paléontologie linguistique. 2e édition. 3 vol. gr. in-8. 30 fr.

PELAGAUD (E.). *Un conservateur au IIe siècle*. — *Celse et les premières luttes entre la philosophie antique et le christianisme naissant*. 1 vol. in-8... 7 fr. 50

PLAN (Ph.). Un collaborateur de Mirabeau. Documents inédits précédés d'une notice. 1 vol. in-12.... 3 fr. 50

PRESSENSÉ (E. de). *Études contemporaines*. 1 vol. in-12.... 4 fr.

ROSSEEUW-SAINT-HILAIRE (E.). *Jules César*. Cours professé à la Sorbonne. 1 vol. in-12.... 2 fr.

ROUGEMONT (F. de). *Les deux cités*. — *La philosophie de l'histoire aux différents âges de l'humanité*. 2 vol. in-8... 15 fr.

SAYOUS (A.). *Études littéraires sur les écrivains français de la Réformation*. 2 vol. in-12.... 7 fr.

— *Histoire de la littérature française à l'étranger* depuis le commencement du XVIIe siècle. 2 vol. in-8.... 12 fr.

SCHÆFFER (Ad.). Mélanges d'histoire et de littérature. 1 vol. in-12.... 3 fr. 50

SCHLEGEL (F.). *Histoire de la littérature ancienne et moderne*. 2 vol. in-8... 12 fr.

SCHMIDT (Ch.). *Essai historique sur la société civile dans le monde romain et sur sa transformation par le christianisme*. 1 vol. in-8.... 8 fr.

— *Histoire et doctrine de la secte des Cathares ou Albigeois*. 2 vol. in-8.... 10 fr.

— *Les Libertins spirituels*. Traités mystiques écrits dans les années 1547 à 1549, publiés d'après le manuscrit original. 1 vol. in-12. Prix.... 7 fr. 50

— *Histoire littéraire de l'Alsace* à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle. 2 vol. gr. in-8.... 25 fr.

SCHURÉ (Ed.). *Histoire du Lied*, ou la chanson populaire en Allemagne. 1 vol. in-12. Prix.... 3 fr. 50

VINET (Alex.). *Moralistes des XVIe et XVIIe siècles*. 1 vol. in-8.... 4 fr.

— *Histoire de la prédication parmi les réformés de France au XVIIe siècle*. 1 vol. in-8.... 6 fr.

— *Poètes du siècle de Louis XIV*. 1 volume in-8.... 6 fr.

— *Études sur Blaise Pascal*. 1 vol. in-12. Prix.... 3 fr. 50

— *Histoire de la littérature française au XVIIIe siècle*. 2 vol. in-12.... 7 fr.

— Études sur la littérature française au XIXe siècle. 3 vol. in-12.... 10 fr. 50

PARIS. — IMPRIMERIE ÉMILE MARTINET, RUE MIGNON, 2.

A LA MÊME LIBRAIRIE

AICARD (Jean). *La Vénus de Milo*. Recherches sur l'histoire de la découverte d'après des documents inédits. 1 vol. in-12... 3 fr.

ALAUX (J.-Ch.). *Études esthétiques*. L'art dramatique. — La poésie. — L'esprit de la France dans sa littérature. 1 volume in-12. Prix..... 3 fr.

ALBERTONY (André). Influence de la liberté et des idées religieuses et morales sur les chemins fers. 1 vol. in-12..... 3 fr.

AMIEL (H.-F.). *Les Étrangères*. Poésies traduites de diverses littératures. — Reproduction exacte des rythmes originaux. — Pratique et théorie. — Innovations proposées. 1 vol. in-12..... 3 fr. 50

ARNOULD (Arthur) Béranger, ses amis, ses ennemis, ses critiques. 2 vol. in-12.. 7 fr.

BEAUQUIER (Charles). *La Musique et le Drame*. Étude d'esthétique. 1 volume in-12. Prix..... 3 fr. 50

BONET-MAURY (G.). *Gérard de Groote*, un précurseur de la réforme au XIVe siècle, d'après des documents inédits. 1 vol. in-8. Prix..... 2 fr. 50

BOUCHER (Léon). *William Cowper*, sa correspondance et ses poésies. 1 volume in-12. Prix..... 4 fr.

BOVET (Félix). *Histoire du Psautier des Églises réformées*. 1 vol. in-8..... 6 fr.

CASTELAR (Emilio). *L'art, la religion et la nature en Italie*. 2 vol. in-12..... 7 fr.

CROZALS (J. de). *Lanfranc, archevêque de Cantorbéry*, sa vie, son enseignement, sa politique. 1 vol. gr. in-8..... 7 fr. 50

DEBRIT (Marc). *Histoire des doctrines philosophiques dans l'Italie contemporaine*. 1 vol. in-12..... 3 fr. 50.

DESMAZE (Ch.). *P. Ramus*, professeur au collège de France, sa vie, ses écrits, sa mort, 1515-1572. 1 vol. in-12..... 2 fr.

DOUBLE (Lucien). *L'Empereur Claude*. 1 vol. in-12..... 3 fr. 50

— *L'Empereur Titus*. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

— *Les Césars de Palmyre*. 1 volume in-12. Prix..... 3 fr. 50

— *Brunehaut*. 1 vol. in-12..... 3 fr. 50

— *Le roi Dagobert*. 1 vol. in-12.. 3 fr. 50

DOUEN (O.). *Clément Marot et le Psautier huguenot*. 2 vol. gr. in-8..... 60 fr.

— *L'intolérance de Fénelon*. Études historiques d'après des documents inédits. 1 vol. in-12..... 4 fr.

EICHHOFF (F.-G.). Histoire de la langue et de la littérature des Slaves, Russes, Serbes, Bohêmes, Polonais et Lettons, considérés dans leur origine indienne, leurs anciens monuments et leur état présent. 1 vol. grand in-8..... 7 fr.

FOLDVARY (A.). *Les ancêtres d'Attila*. Étude historique sur les races scythiques. 1 vol. in-12..... 2 fr. 50

GABERREL (J.). *Calvin et Rousseau*. Étude littéraire, sociale et religieuse. 1 vol. in-12. Prix..... 2 fr.

GAULLIEUR (E). *Histoire du collège de Guyenne* d'après des documents inédits. 1 vol. gr. in-8..... 18 fr.

GIRAUD-TEULON (A.) *Les origines de la famille*. Questions sur les antécédents des sociétés patriarcales. 1 vol. in-12. 4 fr. 50

GREGOROVIUS (Ferd.). *Lucrèce Borgia*, d'après les documents originaux et les correspondances contemporaines. 2 vol. in-8. Prix..... 15 fr.

GUIBAL (G.). *Histoire du sentiment national en France pendant la guerre de Cent Ans*. 1 vol. in-8..... 7 fr. 50

JUNIOT (Aug.). *Histoire du Panthéisme populaire au moyen âge et au XVIe siècle*. 1 vol. in-8..... 7 fr. 50

— *Les Amis de Dieu au XIVe siècle*. 1 vol. in-8..... 12 fr.

LANGE (Alb.). *Un trouvère allemand*. Étude sur Walther von der Vogelweide. 1 volume in-8..... 7 fr. 50

LICHTENBERGER (Fr.). *Histoire des idées religieuses en Allemagne* depuis le milieu du XVIIIe siècle jusqu'à nos jours. 3 vol. in-12..... 10 fr. 50

MATTER (J.). *Histoire des doctrines morales et politiques des trois derniers siècles*. 3 vol. in-8..... 22 fr. 50

OLLIVIER (Emile). *Une visite à la chapelle des Médicis*. Dialogue sur Michel-Ange et Raphaël. 1 vol. in-12..... 2 fr. 50

PICTET (A.). *Du beau dans la nature, l'art et la poésie*. Études esthétiques. 1 volume in-12..... 3 fr. 50

— *Les Origines indo-européennes ou les Aryas primitifs*. Essai de paléontologie linguistique. 2e édition. 3 vol. gr. in-8. 30 fr.

PÉLAGAUD (E.). *Un conservateur au IIe siècle. — Celse et les premières luttes entre la philosophie antique et le christianisme naissant*. 1 vol. in-8... 7 fr. 50

PLAN (Ph.). *Un collaborateur de Mirabeau*. Documents inédits précédés d'une notice. 1 vol. in-12..... 3 fr. 50

PRESSENSÉ (E. de). *Études contemporaines*. 1 vol. in-12..... 4 fr.

ROSSEEUW-SAINT-HILAIRE (E.). *Jules César*. Cours professé à la Sorbonne. 1 vol. in-12..... 2 fr.

ROUGEMONT (F. de). *Les deux cités. — La philosophie de l'histoire aux différents âges de l'humanité*. 2 vol. in-8... 15 fr.

SAYOUS (A.). *Études littéraires sur les écrivains français de la Réformation*. 2 vol. in-12..... 7 fr.

— *Histoire de la littérature française à l'étranger* depuis le commencement du XVIIe siècle. 2 vol. in-8..... 12 fr.

SCHÆFFER (Ad.). Mélanges d'histoire et de littérature. 1 vol. in-12..... 3 fr. 50

SCHLEGEL (F.). *Histoire de la littérature ancienne et moderne*. 2 vol. in-8... 12 fr.

SCHMIDT (Ch.). *Essai historique sur la société civile dans le monde romain* et sur sa transformation par le christianisme. 1 vol. in-8..... 8 fr.

— *Histoire et doctrine de la secte des Cathares ou Albigeois*. 2 vol. in-8..... 10 fr.

— *Les Libertins spirituels*. Traités mystiques écrits dans les années 1547 à 1549, publiés d'après le manuscrit original. 1 vol. in-12. Prix..... 7 fr. 50

— *Histoire littéraire de l'Alsace* à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle. 2 vol. gr. in-8..... 25 fr.

SCHURÉ (Ed.). *Histoire du Lied*, ou la chanson populaire en Allemagne. 1 vol. in-12. Prix..... 3 fr. 50

VINET (Alex.). *Moralistes des XVIe et XVIIe siècles*. 1 vol. in-8..... 4 fr.

— *Histoire de la prédication parmi les réformés de France au XVIIe siècle*. 1 vol. in-8..... 6 fr.

— *Poètes du siècle de Louis XIV*. 1 volume in-8..... 6 fr.

— *Études sur Blaise Pascal*. 1 vol. in-12. Prix..... 3 fr. 50

— *Histoire de la littérature française au XVIIIe siècle*. 2 vol. in-12..... 7 fr.

— Études sur la littérature française au XIXe siècle. 3 vol. in-12..... 10 fr. 50

PARIS. — IMPRIMERIE ÉMILE MARTINET, RUE MIGNON, 2.